LA REVUE DE

TEHERAN

ISSN 2008-1936

MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE

N° 80, Juillet 2012, 7e ANNEE

2000 TOMANS

5 €

La dynastie qâdjâre:
décadences et renouveaux de l'Iran (II)



www.teheran.ir



La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Direction

Mohammad-Javad Mohammadi

Rédaction en chef

Amélie Neuve-Eglise (Razavi-Far)

Secrétariat de rédaction

Arefeh Hedjazi

Rédaction

Djamileh Zia
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Afsaneh Pourmazaheri
Jean-Pierre Brigaudiot
Babak Ershadi
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Alice Bombardier
Mahnaz Rezaï
Majid Yousefi Behzadi

Graphisme et mise en page

Monireh Borhani

Correspondants en France

Mireille Ferreira
Élodie Bernard

Correction

Béatrice Tréhard

Site Internet

Mohammad-Amin Youssefi

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
Fax: +98 21 22223404
E-mail: **mail@teheran.ir**

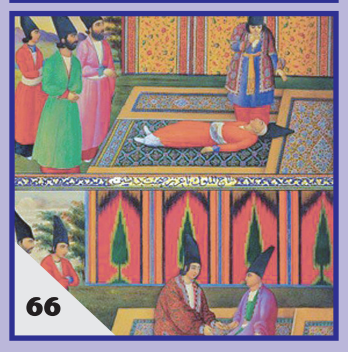
Imprimé par Iran-Tchap

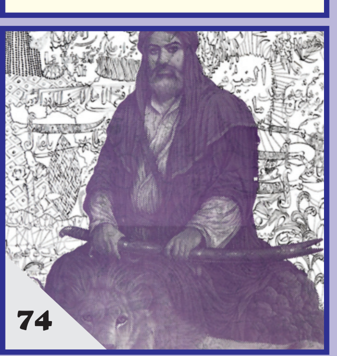
Recto de la couverture:
Détail d'un tableau de l'époque qâdjâre



*

LA REVUE DE
TEHERAN
Premier mensuel iranien
en langue française
N° 80 - Tir 1391
Juillet 2012
Septième année
Prix 2000 Tomans
5 €





Sommaire

CAHIER DU MOIS

www.teheran.ir

CULTURE

Reportage

LECTURE

Récit

* *Naghâshi-khatt, "Bismillah al-Rahmân al-Rahim"*
(Grâce au nom de Dieu, le Très-Miséricordieux, le Tout-Miséricordieux),
œuvre d'Esrâfil Shirtchi.

Elite et intelligentsia de l'époque qâdjâre: l'échec de la modernisation dans l'Iran qâdjâr

Arefeh Hedjazi

La modernité est entrée en Iran avec les Qâdjârs, plus exactement avec cette forme de colonialisme insidieux qu'était l'intensification de l'ingérence des pays occidentaux dans les affaires iraniennes, ingérence facilitée par la sclérose de la société iranienne dans son ensemble et tout particulièrement de la sclérose de la classe dirigeante, et de l'affaiblissement du pouvoir iranien, provoqué par une royauté absolutiste aveugle et une vision sociale dans laquelle tous les citoyens n'étaient que les serfs du roi. Cependant, de même que la Renaissance européenne a eu lieu après la rencontre avec l'épanouissement et le progrès de la civilisation musulmane, l'Iran qâdjâr qui redécouvrait l'Europe en pleine expansion, intégra, en même temps que l'ingérence des puissances coloniales, cet esprit de progrès et de changements, qui s'opposait à l'absolutisme royal, pilier de la pensée politique iranienne.

Cet esprit de changement toucha d'abord l'élite de cour de la société iranienne et donna naissance à une forme d'intelligentsia spéciale, nourrie de la pensée européenne et d'idées de progrès, de légalité, de pouvoir royal maîtrisé, mais qui perdit contact avec la société iranienne dans son ensemble, ce qui conduisit plus tard, à l'époque Pahlavi en particulier, à son échec et à sa disparition.

La modernité entra donc en Iran avec cette élite, souvent formée de personnalités ayant fait leurs études dans une Europe de la seconde moitié du XIXe siècle, en plein bouillonnement d'idées et de techniques. Cette élite formée à l'occidentale voyait avec consternation le fossé qui séparait les deux civilisations, l'une entrée dans une ère de progrès, l'autre bloquée dans une stagnation mortelle et tenta, en des prises de position souvent injustes, inadéquates et très peu patriotiques, d'importer cette modernité en Iran. Mais cette élite tant désireuse de faire également entrer l'Iran dans ce concert de la modernité échoua finalement. Cet article s'intéresse aux raisons de l'échec de l'élite politique et sociale de l'ère qâdjâre dans le processus de modernisation de l'Iran.

L'élite politique de l'époque qâdjâre et son rôle dans la modernisation du pays

L'élite politique, culturelle et sociale de l'ère qâdjâre est à diviser en trois grandes catégories: les hommes d'Etat désireux de réformer la société, les intellectuels et penseurs iraniens, nettement influencés par la pensée occidentale, l'élite conservatrice, menacée dans ses privilèges, qui a généralement contrecarré les efforts de réformes.

Les hommes politiques novateurs et partisans du progrès

Durant l'ère qâdjâre, une poignée de politiciens prit au sérieux l'idée d'une renaissance nationale et d'une réforme de la société entière. Cette idée avait des origines multiples: la rencontre avec l'Occident du XIXe siècle et la découverte de ses stupéfiants progrès, l'entrée des livres ou des journaux européens en Iran, les défaites militaires face aux Russes qui révélaient un fossé technique, etc. Le premier de ces hommes politiques à penser à moderniser le pays fut l'héritier du trône qâdjâr, le prince 'Abbâs Mirzâ. Ce dernier avait participé aux guerres défensives contre la Russie et vécu la dure réalité de la défaite. Il pensa donc à engager une réforme du système militaire iranien, alors uniquement clanique. Il fut ainsi le fondateur de l'armée moderne en Iran et comme une telle armée demandait un équipement que le pays ne possédait pas, pour la première fois, des conseillers

techniques militaires européens vinrent en Iran. 'Abbâs Mirzâ mourut jeune sans devenir roi et bien qu'il fut le pionnier de la modernisation de l'Iran, ses tentatives de modernisation se limitent à la réforme du système militaire.

En tant qu'héritier du trône, 'Abbâs Mirzâ s'encadrait en privilégié dans le système politique qâdjâr, mais il décida de passer outre le cadre conventionnel de sa classe sociale et d'engager des réformes qui firent de lui le pionnier de la modernisation iranienne. Ceci dit, comme bien d'autres après lui, la structure étatique et la vision du monde de la société qâdjâre ralentirent durablement ses tentatives.

Après 'Abbâs Mirzâ, le plus grand acteur de la modernisation durant cette période est le chancelier de Nâssereddin Shâh, Amir Kabir. Ce dernier fut à l'origine de réformes étendues dans l'ensemble du royaume et finalement victime de la structure politique. Parmi ses réformes, on peut citer celle de l'administration du pays, qui comprit notamment l'annulation des titres et privilèges nobiliaires exorbitants, l'élaboration de codes et de procédures judiciaires au sens moderne, la réorganisation intégrale de l'administration avec désormais des statuts et un salaire fixe pour les fonctionnaires, ainsi qu'un salaire fixe pour les militaires, ce qui mit fin aux pillages. Il améliora la situation économique et fut le premier à fonder des manufactures modernes. Il réforma également le système financier, notamment en annulant les privilèges financiers des courtisans payés aux frais de l'Etat et en diminuant les dépenses de la cour, ainsi qu'en tentant de son mieux d'établir des budgets annuels équilibrés. Il réforma entièrement le système des taxes et instaura de nouvelles lois plus justes et plus équilibrées. En outre, pour la première fois, il basa directement le budget annuel sur les taxes. Il fonda également pour la première fois un ministère de l'Information, équivalent au ministère des renseignements actuel, qui permit entre autres de diminuer notablement la corruption administrative et parfois, d'empêcher des ingérences étrangères. Le rôle d'Amir Kabir est également notable dans la réforme et la modernisation culturelle, avec l'instauration du système d'enseignement moderne, l'envoi de nombreux étudiants en Europe pour qu'ils y apprennent les sciences modernes ou le soutien et le développement de la presse écrite, etc.

> Cet esprit de changement toucha d'abord l'élite de cour de la société iranienne et donna naissance à une forme d'intelligentsia spéciale, nourrie de la pensée européenne et d'idées de progrès, de légalité, de pouvoir royal maîtrisé, mais qui perdit contact avec la société iranienne dans son ensemble, ce qui conduisit plus tard, à l'époque Pahlavi en particulier, à son échec et à sa disparition.

Cependant, les vastes réformes engagées par Amir Kabir furent très vite refusées par les privilégiés de la société, ainsi que par les puissances colonialistes qui voyaient leurs intérêts en danger si l'Iran devenait puissant. Il fut donc assassiné et le chancelier Mirzâ Aghâ Khân Nouri, un conservateur corrompu, fit de son mieux pour défaire son œuvre.

Un autre homme politique qui aida à la modernisation du pays fut le chancelier Mirzâ Hossein Khân Moshir-od-Dowleh Sepahsâlâr. Ce dernier commença ses réformes vingt ans après l'assassinant d'Amir Kabir et durant les dix années



▲ *Amir Kabir*

Le rôle d'Amir Kabir est également notable dans la réforme et la modernisation culturelle, avec l'instauration du système d'enseignement moderne, l'envoi de nombreux étudiants en Europe pour qu'ils y apprennent les sciences modernes ou le soutien et le développement de la presse écrite, etc.

qu'il fut au pouvoir, il fit de son mieux pour contrôler l'anarchie politique et sociale ambiantes. On peut noter parmi ses actions la mise en place d'un organisme nommé «Dâr-ol-Shorâ-ye Kobrâ», qui faisait office de cabinet de ministres moderne, la réforme du système juridique et la rédaction de codes et de réglementations divers, ainsi que la réduction des privilèges des gouverneurs des provinces et des courtisans. Il établit également une loi militaire générale dont le but était d'assurer la souveraineté du gouvernement sur l'armée et de définir la notion d'"abus de pouvoir" dans l'armée et au sein de l'administration. En matière de réformes administratives et culturelles, il organisa notamment des horaires de travail précis, mit en place un système postal national, fonda de nouvelles écoles et rénova et modernisa l'enseignement de la fameuse école Dar-ol-Fonoun. En matière économique, à sa nomination au poste de chancelier, l'état financier du pays était désastreux. Pour pallier cet état, Sepahsâlâr encouragea les investissements iraniens ou étrangers, notamment dans le domaine de l'exploitation minière, ainsi que la création de nouvelles usines.

Parmi ses réformes sociales, on peut en particulier citer sa lutte contre la corruption des gouverneurs locaux et des courtisans. Il poussa cette lutte jusqu'à s'engager directement contre le frère et les cousins du roi Nâssereddin Shâh. Il fixa également des taxes fixes pour les provinces, empêchant ainsi les taxations arbitraires des gouverneurs et seigneurs terriens.

Ces réformes poursuivies par des hommes comme Amir Kabir ou Sepahsâlâr furent toujours contrecarrées et ajournées et ne permirent finalement pas le développement global et durable du pays. Ceci dit, elles sont pourtant positives, car à situer dans le contexte général de leur époque: il ne faut pas oublier que la dynastie qâdjâre est parvenue au pouvoir dans un contexte historique décadent, dans lequel le pouvoir passait des mains d'un clan à un autre et le fondateur de cette dynastie, Aghâ Mohammad Khân Qâdjâr, ne se voyait pas autrement que comme un chef de clan. Considérant que cette mentalité clanique et tribale avait survécu jusqu'au

XIXe siècle, il faut donc comprendre que l'essentiel de la royauté signifiait uniquement la lutte d'un chef de clan pour la conservation de sa domination sur l'ensemble des autres clans. Dans un tel système, modernité, légalité ou progrès étaient vides de sens. L'Iran était pour les Qâdjârs leur territoire personnel, qu'ils avaient conquis de haute lutte face aux autres clans.

Les efforts de réformes de ces rares personnalités politiques, malgré leur faiblesse et les difficultés de leur application, permirent donc malgré tout un certain renouveau de la société iranienne au bord de l'asphyxie, et conduisirent dans les décennies suivantes à la Révolution constitutionnelle et la transformation du pouvoir royal absolutiste en monarchie constitutionnelle. Cette révolution eut lieu après les réformes de ces hommes politiques et fut menée par des intellectuels qui étaient plus ou moins membres de l'élite privilégiée. Malgré l'échec de la modernisation définitive du pays, les réformes permirent cependant l'entrée de nouvelles idées politiques au sein de la société.

Pourtant, on ne peut que constater que l'Iran qâdjâr ne se modernisa pas et les efforts de développement demeurèrent finalement inachevés et sporadiques. Pourquoi, malgré ces tentatives, l'Iran ne s'engagea pas alors dans la voie du développement?

L'une des raisons de cet échec réside dans l'optique de cette élite politique progressiste elle-même. Bien souvent, ces politiciens étaient des pragmatiques qui ne disposaient pas réellement d'une vision globale et d'une ligne de pensée déterminée et idéalisée. Aucun n'avait donc vraiment de plans de développement à long terme et par conséquent, leurs efforts étaient ponctuels et destinés à donner des résultats immédiats. C'est pourquoi leur stratégie de modernisation souffrait d'une contradiction grave; contradiction entre le système absolutiste auxquels ils croyaient et appartenaient d'une part, et d'autre part, leur volonté de changement et de réforme de ce même système. On peut dire qu'ils n'avaient pas résolu les questions théoriques fondamentales du développement national. Un autre fait à constater est leur manière d'aborder et d'appliquer les réformes: aucun de ces réformateurs ne tenta de bénéficier d'un groupement idéologique politique partisan de leurs idées ou d'un travail d'équipe avec la collaboration de personnes capables et efficaces. Travaillant solitairement, ils ne faisaient que suivre le schéma culturel conventionnel. Mais la raison essentielle de cet échec réside dans les conditions sociopolitiques générales de leur époque, c'est-à-dire nommément la structure politique despotique et l'absence d'une indépendance nationale réelle.



▲ *Mirzâ Hossein Khân Moshir-od-Dowleh Sepahsâlâr*

La structure politique despotique

Durant l'ère qâdjâre, le pouvoir était intégralement concentré entre les mains de la personne du roi. Ce dernier, en tant que plus haute instance politique, pouvait intervenir en toute matière sans aucun contrôle. Même après la Révolution constitutionnelle et l'instauration d'instances de régulation comme l'assemblée nationale, cet état de fait demeurait. Dans un tel système, l'élite politique ne trouvait pas l'occasion de prendre des décisions et se contentait généralement d'obéir aveuglément au roi.

L'une des raisons de l'échec de la modernisation globale de l'Iran qâdjâr est à chercher simplement dans l'absence d'une volonté de développement.

Même les réformes n'étaient faites qu'au nom du roi. Les hommes politiques de cette période ne disposaient que de l'autonomie accordée par le roi et leur position également ne dépendait que de la faveur royale. Tous les citoyens iraniens étaient alors les serviteurs d'un roi qui pouvait disposer librement d'eux et leur devoir n'était pas de construire leur pays, mais uniquement d'obéir à la volonté royale. Ainsi, n'importe quelle tentative de développement, de réformes ou de modernisation devait absolument laisser de côté toutes ces prérogatives royales, qui étaient en soi la plus importante barrière contre le développement.

Aucun des rois qâdjârs ne montra non plus une volonté de changement, puisque tous ces rois se voyaient uniquement comme les héritiers du chef de clan Aghâ Mohammad Khân. Ils n'avaient aucun besoin de se soucier de l'opinion publique ou du bien-être de leurs sujets. Les carnets de voyage tenus par Mozaffareddin Shâh sont un bon exemple de cet état d'esprit. Ce roi qâdjâr voyagea en Europe plusieurs fois mais nulle part dans ses carnets, il ne montre de l'intérêt pour l'état de développement social, culturel et économique des pays d'Europe et ne fait pas la moindre comparaison. La seule chose qui paraît l'intéresser est le potentiel de divertissement que ce continent avait à offrir. Ainsi, on peut dire que l'une des raisons de l'échec de la modernisation globale de l'Iran qâdjâr est à chercher simplement dans l'absence d'une volonté de développement.

L'absence d'une autonomie et d'une indépendance nationale véritable

Au XIXe siècle, la concurrence des puissances coloniales, notamment la Russie, l'Angleterre et la France et leurs efforts pour atteindre de nouvelles zones d'influence stratégiques provoqua une ruée politique vers l'Iran affaibli de l'époque qâdjâre. Ainsi, l'Iran devint et demeura durablement un terrain de jeux politiques pour ces puissances. Après leurs victoires militaires et la signature des traités de Golestân et Torkamânchây, les Russes commencèrent à interférer dans les affaires iraniennes. On peut notamment citer comme exemple fort de cette ingérence l'existence de la Brigade cosaque qui fut, entre autres, responsable du canonnage de l'assemblée nationale et de l'exécution de dizaines de députés iraniens. L'Angleterre de son côté, s'immisça dans les affaires iraniennes au travers de contrats économiques, notamment pétroliers et de la corruption des hommes politiques iraniens et autres moyens de ce type, dont elle était coutumière. La protection et l'aide à l'élite corrompue, conservatrice et rétrograde, les tentatives d'assassinats, les complots et les moyens innombrables employés

pour contrecarrer tout effort de développement – comme ce fut le cas avec l'assassinat d'Amir Kabir -, la mainmise sur le marché iranien et l'affaiblissement par tous les moyens de la production nationale, la répression féroce de tout mouvement contestataire et national, etc. sont parmi les activités menées par ces puissances pour empêcher tout changement de la situation iranienne.

Durant la période qâdjâre, le soutien d'un pays étranger jouait un rôle vital dans l'influence politique des hommes d'Etat. Les puissances coloniales choisissaient à ce titre des personnalités maniables, rétrogrades et naturellement attachées à tous les privilèges qu'un changement social leur aurait fait perdre. Dans ces conditions, l'alternance des idées et des hommes politiques ne se faisait pas et les hommes compétents ne pouvaient atteindre les hautes sphères du pouvoir. De plus, les rares hommes politiques d'envergure et de talent qui réussissaient à entrer dans la sphère gouvernementale en étaient très vite exclus, car dans la société qâdjâre, le camp des conservateurs et des privilégiés de tous genres bénéficiait d'un fort appui étranger et devait en échange prendre le parti des intérêts de ces pays contre ceux de l'Iran. Ce soutien bilatéral de l'élite conservatrice iranienne et des puissances coloniales était tel que, par exemple, le chancelier Aghâ Khân Nouri allait jusqu'à empêcher la publication des livres, de peur qu'un sentiment national ne s'éveille.

Ainsi, l'ingérence directe et indirecte des puissances coloniales a été également l'une des raisons importantes ayant empêché le développement durable du pays. Cette ingérence n'était pas seulement indirecte, mais comprenait directement des occupations militaires, le terrorisme, l'assassinat politique, la fomentation de troubles et la fermeture des trois premières sessions de la jeune assemblée nationale. Une autre forte ingérence étrangère concernait la mainmise quasi totale sur l'économie iranienne ralentissant ou empêchant définitivement l'application de nombreuses réformes et innovations.

L'intelligentsia de l'époque qâdjâre

Il est difficile de tracer une ligne nette entre l'élite politique réformatrice et la société intellectuelle de l'époque qâdjâre, et des personnalités comme Amir Kabir sont en même temps parfaitement intégrées dans le système politique qâdjâr et à considérer comme des intellectuels de la première génération. De façon générale, la classe des intellectuels comprenait des membres de la haute société qâdjâre ayant fait leurs études en Europe et qui souhaitait diffuser les idées politiques nouvelles et inconnues en Iran, telle que la laïcité, le libéralisme ou l'idée de progrès. On peut notamment citer les



▲ *Mirzâ Malcom Khân*



▲ *Mirzâ Aghâ Khân Nouri*

noms de Mirzâ Malcom Khân, Mirzâ Fath'Ali Akhoundzâdeh, Mirzâ Sâleh Shirâzi ou Mirzâ Aghâ Khân Nouri. L'essentiel de leurs exigences politiques consistait en la création d'organismes modernes et démocratiques, l'application de réformes politiques approfondies, la mise en place d'un gouvernement légal sur la base de la loi, l'élaboration d'une Constitution et le développement économique.

Cette intelligentsia a joué un rôle essentiel dans la présentation des idées modernes à la société iranienne et elle fut l'héritière principale de la Révolution constitutionnelle. Ainsi, la Constitution élaborée à cette époque se base principalement sur leurs idées. Durant les trois premières sessions de l'assemblée nouvellement constituée, et avec la création de partis politiques et la poursuite des libertés et droits civils, ces intellectuels permirent un net développement politique et social. Ceci dit, le résultat de ces efforts fut la prise du pouvoir par le dictateur Rezâ Pahlavi. On peut encore une fois constater une forme d'échec. Les raisons de cet échec sont à voir d'une part dans leur application des idées révolutionnaires et d'autre part, dans les barrières structurales sociales et les évènements sociaux et internationaux.

Les déficiences de l'intelligentsia qâdjâre

En plus des divergences essentielles de points de vue quant aux principes directeurs d'un Etat constitutionnel avec les autres courants novateurs tels que le courant religieux et nationaliste, les intellectuels européanisés souffraient aussi de profondes dissensions internes qui les empêchaient d'adopter une ligne d'action cohérente pour le développement global de la société. Certains, comme Malcom Khân, étaient plus attentifs au développement technique des pays occidentaux et misaient sur une importation générale des attributs matériels de ce progrès technique. D'autres, comme Aghâ Khân Kermâni, s'intéressaient plutôt à la pensée occidentale et son évolution et voyaient le sauvetage de l'Iran dans un retour au prestigieux passé antique. Pour eux, seule la mise au rebut de toutes les traditions aurait permis un changement positif.

Avant et durant la Révolution constitutionnelle, l'essentiel des activités de ces intellectuels consistait à débattre et à diffuser les notions théoriques des Lumières telles que la liberté, l'égalité, la légalité, etc. Mais ils ne purent jamais organiser efficacement la Révolution et ses conséquences. En d'autres termes, tout en diagnostiquant assez justement les causes de la décadence de la société iranienne, cette intelligentsia ne put jamais offrir de solution adéquate et applicable. Les divergences internes les empêchèrent également de créer des partis politiques

et des groupements nécessaires à un réel développement civil.

L'autre grande faiblesse de l'intelligentsia qâdjâre était son positionnement général quant à l'Europe. La grande majorité de ces intellectuels avait intégré la culture occidentale et les théories des penseurs européens sans y apporter la moindre évaluation critique. Cette soumission aveugle à une culture au passé et aux fondations différents de la culture iranienne ne pouvait que mener à un rejet social de la part de la majorité du peuple iranien et pire, aveugler ses intellectuels face aux réalités propres à la société iranienne. Cette intelligentsia influencée partait donc à la conquête du progrès dans une optique de dépendance absolue à des idées qui étaient souvent hors contexte dans l'Iran qâdjâr.

Cette idéalisation de la culture occidentale eut de nombreuses conséquences désastreuses dont l'une fut la formation d'un front national contre ces intellectuels occidentalisés, et rejetant en bloc toute forme de progrès, à cause de l'amalgame entre l'occidentalisation, rejetée, et le développement remarquable de la société occidentale, qui lui, pouvait être un modèle à reprendre. Une autre conséquence fut la séparation de cette classe intellectuelle d'avec le peuple iranien, attaché à une autre culture et qui appréhendait ces nouvelles pensées comme venant d'ailleurs et incompréhensibles. Ainsi, ce fossé entre l'intelligentsia et le peuple eut pour conséquence la marginalisation et l'affaiblissement de ces intellectuels, qui reçurent peu de soutien populaire pour l'application de leurs idées de progrès.

Une autre des faiblesses de l'intelligentsia qâdjâre résidait dans l'absence de définitions fixes des notions telles que liberté ou légalité, notions qui ont toujours un fort impact dans le développement d'une société. Ainsi, par exemple, la «légalité» ne fut jamais prise en compte comme notion capable et devant limiter la «liberté», ce qui conduisit après la Révolution constitutionnelle à des dérives sociales importantes, telles que l'augmentation de l'insécurité.

Les problèmes structuraux et les processus sociaux et internationaux

La structure absolutiste du pouvoir empêcha non seulement l'élite politique, mais aussi l'intelligentsia de donner toute la mesure de son potentiel. L'insatisfaction générée par l'inégalité des chances dans le pays était telle qu'elle devint rapidement une valeur dans la culture politique iranienne. Ainsi, les intellectuels se devaient de critiquer toute action gouvernementale, bénéfique ou non, par principe. C'est pourquoi plus que l'idée de développement et de progrès, ce fut la lutte contre le pouvoir en place qui occupa l'esprit des intellectuels de cette période. C'est-à-dire que l'absolutisme royal en Iran détourna l'intelligentsia d'une réflexion approfondie sur les besoins vitaux de la société iranienne et sur les problèmes théoriques de la question du développement.

Les évolutions internationales et les ingérences des puissances coloniales en Iran eurent également une forte influence sur l'échec des intellectuels iraniens. Les trois premières assemblées furent violemment interrompues par les étrangers. Ces évènements eurent des conséquences indirectes nombreuses. Par exemple, l'occupation de l'Iran durant la Première Guerre mondiale et la nécessité de la préservation de l'unité nationale poussa la question du développement politique au deuxième plan dans un premier temps, puis joua un rôle non négligeable dans l'acceptation du coup d'Etat de Rezâ Khân par cette classe sociale. D'autre part, l'occupation militaire de l'Iran provoqua une insécurité générale dans laquelle les intellectuels ne pouvaient plus s'exprimer.

Pour conclure, de nombreux éléments ont joué un rôle dans l'incapacité de l'intelligentsia qâdjâre à promouvoir un réel développement humain et politique en Iran, mais l'éloignement idéologique et culturel avec le peuple iranien et l'absence d'une ligne d'action commune sont les plus importantes raisons de cet échec. ■

Bibliographie:

Eskandari Majid, Shahrâm Niâ, Amir Massoud, "Elal-e nâkâmi nokhbegân asr-e qâdjâr dar ravand-e toseh'e yâftegi-e Irân" (Les raisons de l'échec de l'élite qâdjâre dans le processus du développement de l'Iran), revue *Yâs-e Râhbord,* numéro 21, printemps 2011.

Urbanisme et architecture à l'époque qâdjâre
Entre tradition et modernité

Afsâneh Pourmazâheri
Esfandiâr Esfandi
Université de Téhéran

"*L'architecture, c'est les traces de pas du temps sur l'espace.*"
Seyyed Hâdi Mirmirân, architecte iranien
(1945 Qazvin-2006 Berlin)

À l'époque de la dynastie qâdjâre qui a duré de 1781 à 1925, l'Iran connut un fort développement des arts et entra dans une période de stabilité politique relative, en comparaison aux périodes précédentes, notamment sous le règne de Fath-'Ali Shâh (1772-1834) et de Nâssereddin Shâh (1831-1896). L'art qâdjâr se caractérisa par une forte teinte européenne accompagnée d'une présence importante des iconographies, des formes traditionnelles et des techniques archaïques. La photographie, les peintures à l'huile sur toile de grande dimension, une architecture civile monumentale et la décentralisation urbaine contribuèrent à moderniser le pays, conformément aux vœux des rois qâdjârs, eux-mêmes avides de nouveautés. L'architecture fut assurément l'un des domaines où se fit très tôt sentir l'influence européenne. Partout dans le pays, on assista non seulement à la métamorphose des centres publics et des résidences particulières, mais également des places, des rues, des jardins, des bazars, etc. Le changement se fraya un chemin jusqu'à l'intimité même des Iraniens. On vit ainsi évoluer la culture populaire, celle de la couche aisée, et surtout celle de la noblesse iranienne. Il est donc certain que la rencontre de l'architecture qâdjâre avec le monde occidental donne à réfléchir. Jugée trop abrupte et immature par certains, elle achoppe sur l'apparente cohérence des formes architecturales de son époque. Le recul de l'histoire aidant, l'architecture de l'époque a néanmoins permis (et permet encore) de formuler de nombreuses questions, en sa qualité de point de jonction entre la tradition et la modernité, relatives aux modalités de cette greffe mal prise. Notre propos, moins ambitieux sur le plan des idées, se limitera à l'analyse des facteurs décisifs de formation de cette architecture dans son ensemble, et étudiera l'évolution formelle des différents domaines qui la constituent.

Les facteurs majeurs de la formation architecturale et urbanistique de l'époque qâdjâre

Les éléments architecturaux, majoritairement exogènes, étaient inspirés d'une tendance mondiale qui venait pour transformer radicalement, en Iran et ailleurs, les modes de vie urbains. Un tel changement exigeait néanmoins un terrain propice.

L'une des principales causes de l'augmentation de l'influence architecturale étrangère, notamment occidentale, en Iran fut le nombre important de voyages effectués par la noblesse iranienne, mais également la visite des ambassadeurs iraniens en Europe ainsi qu'en Turquie, en Egypte et à Paris à l'occasion de l'exposition universelle de 1900. L'impact visuel de ces lieux nouvellement découverts sur le roi et sur ses compagnons constitua le moment inaugural de l'apparition, en Iran, d'une architecture

idéaliste, particulièrement ambitieuse, mais qui fut le résultat d'une compréhension superficielle des modèles originaux. De plus, ces nouvelles conceptions des espaces construits étaient en totale contradiction avec la vie iranienne de l'époque.

Parallèlement à ces changements, les architectes russes et arméniens entretenaient à l'intérieur de leurs frontières des travaux de construction à l'européenne avant même que cette idée novatrice ne soit concrètement réalisée en Iran.[1] Ce décalque prit son essor à l'époque de Mozaffareddin Shâh qui lui, était inspiré par les cartes postales et les photos qui lui parvenaient de l'étranger - ce qui interdisait aux architectes d'accéder aux détails minutieux et pourtant fondamentaux des structures qu'ils visualisaient chichement. On se remémore ainsi l'architecture de cette période en évoquant l'image d' «une robe mal cousue» et mal ajustée à la société traditionnelle de l'époque.[2] Quoi qu'il en soit, ces transformations, marquées notamment par les travaux haussmanniens de la fin du XIXe siècle à Paris, et renforcées par le penchant du roi Nâssereddin Shâh pour la modernité, aboutirent au développement rapide de l'urbanisme en Iran. D'après Jean Degerni, "*la gloire de Paris inspira les mouvements architecturaux à Istanbul et au Caire, et l'exposition universelle ouvrit la voie vers des changements radicaux à Téhéran. L'ambassadeur iranien à Istanbul, ébloui par les avancées urbaines en Turquie, incita le roi d'Iran à visiter Paris et cela constitua un tournant dans le destin prospère de la capitale*."[3]

Il est vrai que la révolution industrielle, et les mutations économiques, commerciales, politiques, sociétales et environnementales qui en découlèrent et bouleversèrent l'Occident atteignaient peu à peu au début du XXe siècle les pays de tiers monde en les forçant, souvent à leur corps défendant, à assimiler de nouvelles manières d'être. Etant donné que le long règne de la dynastie qâdjâre coïncida avec la Révolution française, la Révolution industrielle, la colonisation de l'Occident et la naissance du capitalisme dans le monde, l'Iran, comme d'autres pays orientaux, fut très tôt la cible des mouvements expansionnistes et de l'appétit des «exploiteurs» occidentaux. Pris de court, le pays céda en quelque sorte «à l'amiable» aux changements imposés, notamment dans l'industrie, l'économie et le commerce.[4]

> L'architecture fut assurément l'un des domaines où se fit très tôt sentir l'influence européenne. Partout dans le pays, on assista non seulement à la métamorphose des centres publics et des résidences particulières, mais également des places, des rues, des jardins, des bazars, etc. Le changement se fraya un chemin jusqu'à l'intimité même des Iraniens.

Avec de nouveaux modes de vie, de nouveaux besoins surgirent et par conséquent de nouvelles hiérarchies juridiques et civiques virent le jour. Des usines furent construites en vue de produire en grandes quantités des produits manufacturés destinés à la population. Pour ce qui est de l'urbanisme et de l'art architectural, la mauvaise situation économique et le manque d'infrastructures administratives de contrôle (sauf à l'époque de Nâssereddin Shâh) auxquels il convient d'ajouter une bonne dose d'ignorance, des plans approximatifs et la qualité médiocre des matériaux de construction, firent que les

édifices construits sous Fath-'Ali Shâh Qâdjâr ne passèrent pas (pour la plupart) à la postérité.[5]

> Ce n'est qu'à la suite de ces premiers voyages d'architectes que les anciens savoir-faire en matière d'architecture cédèrent leur place à des recettes importées, autrement dit, à une vision issue de la technologie occidentale. La mise en application des projets était désormais confiée à une seule et même personne, rendant ainsi caduque le traditionnel système de transmission du savoir qui passait jusqu'alors sans transition du maître à l'élève.

Selon James Justinian Morier ((1780-1849) diplomate, voyageur et écrivain britannique connu notamment pour ses écrits sur la Perse et surtout pour son *Histoire de Hadji Bâbâ*), l'un des reproches que l'on peut formuler à l'encontre du Téhéran de cette époque, c'est la rareté des bâtiments architecturaux imposants dans la capitale, mais aussi les ruelles étroites et sombres et les caniveaux malpropres.[6] Cette situation fournira un bon prétexte pour accueillir l'architecture occidentale qui apportait avec elle l'espoir de remettre la capitale en état. Sous Nâssereddin Shâh Qâdjâr, on commença d'une part à envoyer des étudiants en France et d'autre part, à inviter des enseignants spécialisés dans divers domaines et leur confier des cours à l'école Dâr-ol-Fonoun. La sensibilité des problématiques liées à l'urbanisme à Téhéran orienta tout particulièrement les regards vers l'architecture et l'urbanisme.

A la manière d'Amir Kabir, Mirzâ Hossein Khân Sepahsâlâr entreprit d'accomplir des réformes autant politiques que sociales. Il réalisa que la seule façon d'atteindre ses objectifs était de placer Nâssereddin Shâh au contact de l'Occident, ce qui fut fait. Il vint alors à l'esprit du monarque de renouveler les infrastructures et l'image de son pays en commençant par la capitale. Ces transformations éveillèrent le mécontentement du peuple qui considérait cette approche nouvelle de la physionomie sociale et politique du pays trop brusque, voire inadmissible. Par exemple, les *maktabkhânehs*, écoles religieuses traditionnelles iraniennes, venaient de perdre leur statut administratif et populaire et s'étaient vu remplacer par des écoles à l'européenne.[7]

Parmi les premiers architectes ayant fait leurs études en Europe, on peut citer leur porte-drapeau Mirzâ Mehdi Khân Shaghâghi. Dès son retour de France, il assuma la fonction de *me'mârbâshi-e darbâr* (architecte personnel de la cour) du roi Nâssereddin Shâh. Il conçut ainsi et entre autres le plan du palais Firouzeh (Turquoise), et prit en charge sa construction.[8] Mirzâ Rezâ-ye Mohandes-Bâshi fut l'autre architecte de renom qui entreprit sous Fath-'Ali Khân Qâdjâr un voyage à destination de l'Angleterre en vue de se spécialiser dans l'étude des fortifications, des forteresses et des citadelles. Une fois de retour, il prit en main la construction de quelques édifices, notamment celui du Dâr-ol-Fonoun qui accueillit les jeunes étudiants iraniens dès son inauguration, c'est-à-dire en 1851.[9]

Ce n'est qu'à la suite de ces premiers voyages d'architectes que les anciens savoir-faire en matière d'architecture cédèrent leur place à des recettes importées, autrement dit, à une vision issue de la technologie occidentale. Pour la première fois, l'utilisation de documents préparatoires, à savoir, de

plans et de schémas préalablement à la construction s'avéra indispensable. La mise en application des projets était désormais confiée à une seule et même personne, rendant ainsi caduque le traditionnel système de transmission du savoir qui passait jusqu'alors sans transition du maître à l'élève. Il faut également ajouter que la présence des professeurs étrangers, notamment français à Dâr-ol-Fonoun, transforma le regard porté sur cette discipline. Pourtant il ne faut pas oublier que des architectes étrangers tels que Böhler et Kastigler étaient déjà présents sous les Safavides. Cependant, ces derniers œuvraient à partir des consignes directes du roi, sans aucune marge de manœuvre.

L'apparition de la calèche et de la locomotive, ainsi que leur intégration immédiate au réseau de transport de l'époque fut un autre point culminant dans l'évolution globale du pays. Ces moyens de transport «de luxe» ne furent tout d'abord qu'à la disposition de la famille royale et de la noblesse. La couche aisée de la société y accéda bien avant le grand public. L'arrivée de nouveaux moyens de transport posa de manière épineuse le problème de la physionomie traditionnelle de la ville. Les rues étroites, longues et serpentines n'étaient guère propices au passage de nouveaux moyens de transport, d'où la création des quartiers modernes dans le nord de Téhéran avec leurs rues plus vastes et droites pour faciliter la circulation rapide dans la ville. Téhéran se scinda. Une ancienne ville et une nouvelle ville en résultèrent - la seconde étant réservée aux nantis. La création d'une ville moderne, quoi que rudimentaire eu égard aux changements ultérieurs, ouvrit la voie à la modernisation de l'Iran. Sous Nâssereddin Shâh, la fondation du chemin de fer, symbole du progrès économique de l'Iran,



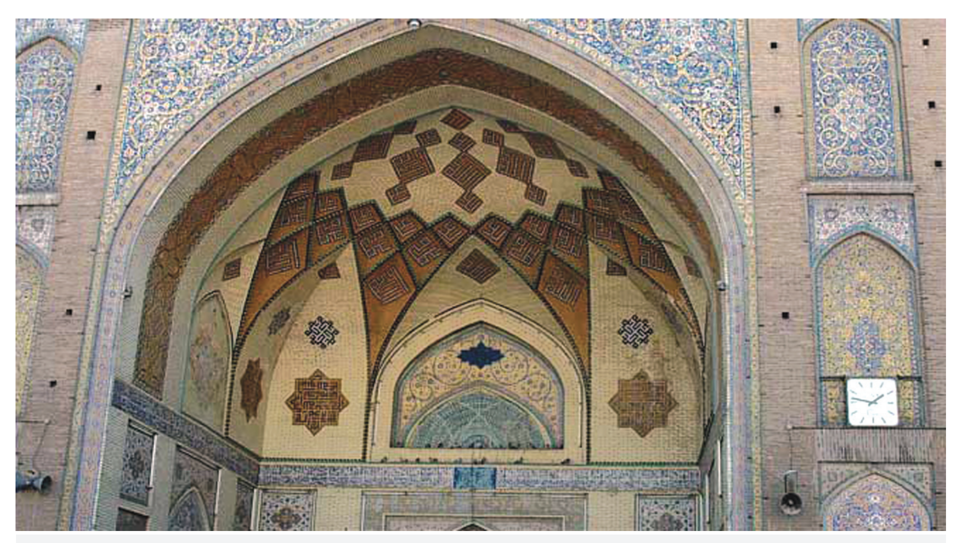
▲ *Mirzâ Mehdi Khân Shaghâghi*

conduisit le roi qâdjâr à signer de nombreux traités avec les pays industrialisés de l'époque, dont quelques-uns seulement furent concrétisés.[10]

Outre ces principaux facteurs, d'autres éléments en apparence contingents, furent décisifs au développement architectural du pays. En premier lieu, les conséquences de la Révolution constitutionnelle qui aboutit à la création des écoles et des centres éducatifs modernes alors qu'à l'opposé, l'hypocrisie des rois qâdjârs et leur politique incertaine vis-à-vis de la communauté religieuse orientait l'argent du pays vers la restauration des sites religieux et la construction des écoles pour les oulémas.[11]

L'évolution et les particularités de l'urbanisme à l'époque qâdjâre

Les premiers travaux de l'urbanisme moderne en Iran datent de l'époque



▲ *Mosquée du Shâh*

ilkhanide, sous Ghâzân Khân, en 1295. A l'époque, on accordait déjà certaines facilités à ceux qui entreprenaient des travaux de construction d'envergure. Plus tard, sous les Safavides, Shâh 'Abbâs offrit une âme nouvelle à Ispahan, sa capitale, à la suite de ses programmes intenses d'urbanisme.[12]

La construction de boulevards et de vastes rues, de parcs et de jardins publics, de nombreux ponts et d'immenses places; voilà les projets de Shâh 'Abbâs qui plus tard inspirèrent l'urbanisme de l'époque qâdjâre. Il est intéressant de noter que les travaux antérieurs à la période qâdjâre étaient basés sur un mode de vie traditionnel. Téhéran, pour sa part, fut reconstruite suivant les critères modernes de l'urbanisme après avoir été promue capitale de l'Iran. Elle se développa sous Fath-'Ali Shâh (Mosquée du Shâh, Jardin du Shâh, Palais qâdjâr et Palais Lâleh-zâr), mais entra dans sa phase de modernisation définitive sous le règne de Nâssereddin Shâh, avec notamment la destruction de sa vielle muraille, le tout entrainant de profonds changements dans le mode de vie de la population.



▲ *Palais Lâleh-zâr*

De manière générale, l'identité de la ville au cours du XIXe siècle resta à peu près le même qu'à l'époque safavide[13], alors même que les grands bouleversements de l'économie mondiale exigeaient déjà de redéfinir progressivement les espaces urbains. Un coup d'œil à une carte de Téhéran datant de 1906 en révèle le caractère moyenâgeux. Toutefois, comme on vient de le dire, dans la carte élaborée en 1912 par les soins du français Böhler, on peut observer quelques changements au niveau

de l'emplacement des centres administratifs, mais également l'aménagement de grandes places et de vastes boulevards. La vieille muraille de la ville fut détruite et remplacée par une nouvelle muraille octogonale inspirée du Paris de la Renaissance, et possédant douze portails gigantesques.[14] Pour ce faire, on chargea Mirzâ Yousef Mostowfi al-Mamâlek et Mirzâ Eisâ, le ministre de *Dâr-ol-Khalâfeh* (la capitale) de réunir des architectes et des ingénieurs afin de préciser la superficie de la ville, de définir les limites de la muraille, l'emplacement des portails et la profondeur de la tranchée, le tout sous la surveillance de Böhler.[15]

Bien sûr, cette nouvelle structure ne vint guère interférer avec celle des quartiers anciens qui continuèrent à prospérer en vase clos, selon les critères d'antan, en formant ainsi de petits îlots semi-autonomes. Le résultat en fut l'apparition, à Téhéran, de deux types d'espace (et partant, de communautés au sens large) qui chacun représente (aujourd'hui encore) un aspect de la nouvelle société iranienne: les quartiers nord de la ville (*mahalleh-ye fara-dastân*) et le sud (*forou-dastân*), à l'exemple du Tchâleh-meydân.[16]

Suite à ces changements et pour répondre aux besoins des quartiers, les services sociaux se multiplièrent et le tissu urbain se métamorphosa pour s'ouvrir vers l'extérieur. Dans les quartiers du nord, le luxe et l'aisance, le développement et la modernité entrainèrent une forme de rivalité entre les habitants qui déboucha à la construction d'énormes manoirs et jardins privés. Ce nouveau visage de la ville n'était pourtant pas fait pour durer, contrairement à certaines autres villes *modernisées* comme Delhi, Rabat, Saigon, et même certaines villes européennes. Le manque flagrant d'encadrement administratif et le traditionalisme des Iraniens aidant, on vit surgir, comme autant de champignons sauvages, de petits bourgs mal définis aux alentours des quartiers riches.

Cette nouvelle structure ne vint guère interférer avec celle des quartiers anciens qui continuèrent à prospérer en vase clos, selon les critères d'antan, en formant ainsi de petits îlots semi-autonomes. Le résultat en fut l'apparition, à Téhéran, de deux types d'espace (et partant, de communautés au sens large) qui chacun représente (aujourd'hui encore) un aspect de la nouvelle société iranienne: les quartiers nord de la ville (*mahalleh-ye fara-dastân*) et le sud (*forou-dastân*), à l'exemple du Tchâleh-meydân.

Quant au réseau routier, il fut le siège d'une vraie révolution. Pour la première



▲ *Mirzâ Yousef Mostowfi al-Mamâlek*



▲ *Rue de Tcherâgh-Gâz*

fois dans l'histoire du pays, les voies routières furent véritablement identifiées, ainsi que leur emploi spécifique et des plans pratiques et détaillés, conformes à la volonté de renaissance urbaine du pays. (Ce mouvement commença sous Fath-'Ali Shâh où le besoin d'espace amena les constructeurs à aménager des fenêtres donnant sur les bazars ou les rues, et à transformer les rez-de-chaussée en magasins.)[17] Les rues modernes respectaient fidèlement deux principes généraux: le premier inspiré de l'école d'Ispahan, conformément auquel les rues étaient dotées de boisements et de ruisseaux des deux côtés, à l'exemple de la rue 'Alâ-od-Dowleh. Le second, influencé cette fois par le modèle français, imposait des constructions donnant toutes sur rue et formant ainsi un alignement de bâtiments, à l'image des rues Marizkhâneh, Tcherâgh-Gâz et Nâsserieh.[18] A travers ces changements, et avec la dispersion des magasins et des centres de commerce partout en ville, le rôle du bazar et des centres religieux alla progressivement en s'affaiblissant au profit des centres éducatifs et des institutions publiques.[19]

Du fait qu'avec l'élargissement des rues, l'augmentation des moyens de transport et des édifices publics, notamment le bureau du télégraphe, le bureau des postes, le bâtiment du Shams-ol-'Emâreh, la Tour de l'horloge, le Tekyeh-ye Dowlat, les salles de spectacle, les hôtels, les jardins publics, etc. le changement de physionomie de la ville devenait inévitable.

Il faut également tenir en compte du fait qu'avec l'élargissement des rues, l'augmentation des moyens de transport et des édifices publics, notamment le bureau du télégraphe, le bureau des postes, le bâtiment du Shams-ol-'Emâreh, la Tour de l'horloge, le Tekyeh-ye Dowlat, les salles de spectacle, les hôtels, les jardins publics, etc. le changement de physionomie de la ville devenait inévitable.

Avec la modification du concept de «place», on assista concrètement à la redéfinition du statut des places qui s'étaient formées, dans le tissu traditionnel de la ville, au croisement des ruelles où se croisaient, s'échangeaient et se partageaient les chargements destinés aux caravansérails. Les places qui, comme à Ispahan, accueillaient des monuments, la mosquée, le bazar, le palais et l'école religieuse, notamment sous les Safavides, virent sous les Qâdjârs fleurir autour d'elles les édifices modernes dont le bureau du télégraphe, le bureau de poste, les salles de spectacle, la banque, la gendarmerie, les hôpitaux, etc. On retiendra à ce propos les noms des places Toupkhâneh, Bahârestân, Mashgh et Arg.[20] Notons l'importance accordée aux édifices publics non-religieux notamment la banque, qui fut érigée comme un vrai monument, sur la place Toupkhâneh, et que l'on pouvait à l'époque considérer

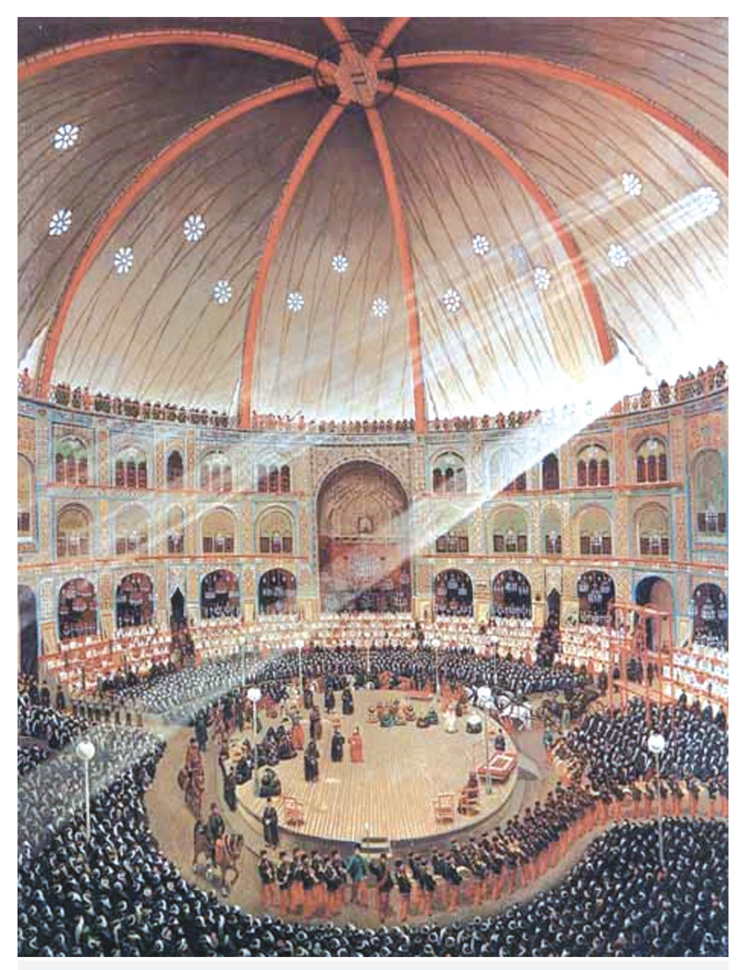
comme étant le symbole le plus important de l'Etat moderne.[21]

Ainsi, sous les Qâdjârs, les grandes mosquées cédèrent leur place à la banque ou aux établissements publiques. Ce qui ne parvint guère à porter atteinte à la religiosité de la population, en particulier des couches populaires. Ainsi, afin d'organiser les cérémonies religieuses, on se tourna vers les *hosseiniehs* et les *tekyehs*; petites structures (en comparaison aux mosquées) où les adeptes se réunissaient à l'occasion des cérémonies de deuil des Imâms chiites ou bien pour voir le *ta'zieh*, les récits relatant la vie et la mort des saints. En 1897, on comptait au moins trente *tekyeh*s à Téhéran, répartis notamment dans les quartiers pauvres.[22]

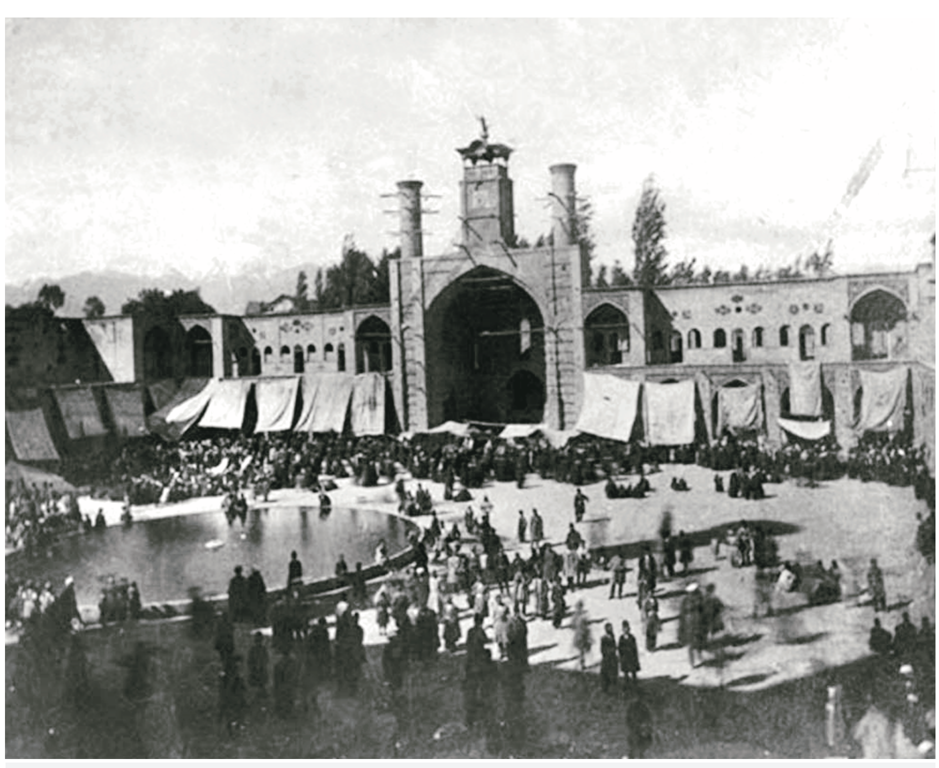
Les sites en voie de changement et leurs caractéristiques

Au début du XXe siècle et avec la pénétration graduelle de la culture occidentale en Iran, de nouvelles couches sociales apparurent dont la plus manifeste fut la couche moyenne, à savoir les employés, les professeurs, les ouvriers, autrement dit les fonctionnaires ou salariés de l'Etat. La présence des éléments occidentaux dans le quotidien de cette masse populaire entraîna bientôt des changements ostensibles dans la culture, les comportements sociaux et les besoins de la société. Cette évolution exigea, à son tour, de nouveaux espaces. Ceux-ci furent d'abord importés en qualité d'éléments exogènes, mais au fur et à mesure, après assimilation, parvinrent à pénétrer les différentes strates de l'existence des Iraniens. Cette phase de transition marqua l'Iran notamment vers la fin du règne de Fath-'Ali Shâh, pour se consolider par la suite.[23] L'évolution entama alors son rythme de croisière pour emporter avec elle la vieille tradition architecturale, tant et si bien que vers la fin de la dynastie qâdjâre, il ne subsistait presque rien de l'architecture millénaire du pays. C'est pourquoi par la suite et ce, jusqu'à aujourd'hui, on prit l'habitude de nommer cette période «ère d'ouverture», de «transition» et parfois du début véritable de l'«interaction», en terre iranienne, entre l'Orient et l'Occident.

De manière générale, on peut partager la période architecturale moderne de Téhéran en quatre parties transitoires dont deux appartiennent aux Qâdjârs et deux autres à l'époque pahlavi. Sous les



▲ *Tekyeh-ye Dowlat*



▲ *Mosquée de Sepahsâlâr, place de Bahârestân*

Qâdjârs, dans un premier temps, les plans généraux typiquement iraniens furent accompagnés par un maniérisme à l'européenne plutôt marginal. Dans un second temps, la structure, le plan et les détails des ouvrages furent ouvertement importés et imprégnèrent le style de vie iranien. Leur combinaison conféra un aspect nouveau à l'architecture iranienne, longtemps sclérosée.[24]

La présence des éléments occidentaux dans le quotidien de cette masse populaire entraîna bientôt des changements ostensibles dans la culture, les comportements sociaux et les besoins de la société. Cette évolution exigea, à son tour, de nouveaux espaces.

Au cours de cette période, des monuments grandioses et gigantesques, d'immenses horloges par exemple, de hauts édifices et autres lieux publics, constituèrent un bon socle pour accueillir des éléments décoratifs plus petits comme des toits à deux versants, des porches, des balcons, des escaliers, etc. Ceux-ci vinrent ainsi modifier une grande partie des formes anciennes.

Les bâtiments de l'époque se divisent en quatre catégories, selon leur usage et leur identité urbaine:

1. Les écoles et centres religieux comme les *howzehs*

A la fin du XVIIIe siècle, avec l'arrivée au pouvoir des Qâdjârs, la construction de lieux religieux, de mosquées, de *tekyeh*s et de centres d'études religieuses se multiplia partout dans la ville. On consacra, en outre, d'importantes sommes à la reconstruction et la restauration des

lieux sacrés, notamment des mosquées et des mausolées.[25] L'emploi de petits morceaux de miroir à l'intérieur des mosquées et des palais signala un apport étranger. Plus tard l'usage des *gerehs* ou des carreaux sur les murs accompagnés par de beaux miroirs, conféra une identité purement irano-musulmane à ce genre de structure. Bien que les Qâdjârs n'aient guère fait preuve d'expertise en matière de construction, ils permirent le développement rapide de la décoration intérieure (plâtre et miroirs).[26]

2. Les palais et les châteaux

Parmi les bâtiments continuellement construits sous les Qâdjârs, nous pouvons également citer les palais et les châteaux, notamment le palais de Golestân, le palais Turquoise et Shams-ol-'Emâreh. Ce genre de structure n'a pas non plus résisté aux changements à l'influence européenne. Pourtant, contrairement aux centres religieux, elle n'a pas subi de modifications significatives vis-à-vis de l'influence de l'architecture persane. Ainsi elle resta plutôt «étrangère» et plus européenne qu'iranienne. Des murs couverts de miroirs en morceaux, encadrés par des plâtres finement décorés, des colonnes et des chapiteaux en marbre, les peintures murales couvrant tout l'intérieur avec des thèmes majoritairement historiques (les couronnements et les guerres) ainsi que les portraits personnels des rois, des paysages et la nature accompagnés d'objets décoratifs en marbre et en bronze, des vitraux colorés à l'intérieur, etc. sont symboliques de cette époque. L'extérieur avait également une apparence très agréable avec de beaux jardins couverts de gazon, de fleurs de toutes les couleurs et de hauts arbres décoratifs (peupliers et sapins) et fruitiers (noyers, oliviers, pommiers, poiriers, etc.) associés avec des bassins bleus azurs, rectangulaires



▲ *Palais du Golestân*

au centre et dans les coins, aux côtés de bancs qui se rejoignaient par des sentiers tout autour du jardin. De grands porches et de larges marches devant l'édifice, d'immenses salons et vestibules avec des escaliers principaux, des poêles muraux, des toits à deux versants, de grandes fenêtres panoramiques donnant sur les jardins constituent d'autres éléments de l'architecture qâdjâre. En observant tous ces détails, on peut sans doute considérer les palais de l'époque comme les symboles incontestables de la modernité à l'européenne, résultant du penchant excessif des rois et de la noblesse qâdjârs pour le luxe et la vie moderne. Cette attirance fut telle qu'elle amena Nâssereddin Shâh à ordonner la construction du premier bâtiment haut de Téhéran, le Farhangestân, une fois de plus à partir des cartes postales qu'il avait à sa disposition avant même son voyage en Europe.[27] Quant au Château Khâbgâh, il fut construit entièrement en style européen mais fut inspiré dans ses moindres détails du palais Dolmabahçe de l'époque ottomane.[28]

Cette attirance fut telle qu'elle amena Nâssereddin Shâh à ordonner la construction du premier bâtiment haut de Téhéran, le Farhangestân, une fois de plus à partir des cartes postales qu'il avait à sa disposition avant même son voyage en Europe.

3. Les maisons et l'architecture résidentielle

On appelle aussi l'époque qâdjâre, «l'ère de l'architecture résidentielle» car en raison de l'augmentation de la population urbaine, elle fut propice à la construction de logements particuliers. Le développement des constructions et la mauvaise situation économique n'entraînèrent pas de changements visibles ni dans la forme ni dans la qualité des maisons individuelles. Ainsi, les



▲ *Maison de Ghavâm*



▲ *Monument de Shams-ol-'Emâreh,*

quartiers populaires conservèrent les formes anciennes en s'agrandissant de plus en plus. La physionomie des quartiers populaires (maisons fermées vers l'extérieur donnant sur les cours principales au centre) se distingua de plus en plus de celle des quartiers modernes (villas, manoirs, *kolâh-faranguis*, palais, etc.); se situant d'habitude au milieu d'un vaste jardin et donnant sur tous les côtés.[29]

Pourtant, la construction traditionnelle des bâtiments n'empêcha pas les gens de toutes les couches sociales d'utiliser les éléments modernes. Bref après quelques années, la table, le lit, le canapé, etc. devinrent des objets courants de la vie de tous les jours avec la seule différence qu'ils ne correspondaient pas à l'usage qu'on en faisait dans le contexte coutumier iranien. En Iran, on ne s'était pas habitué à se servir d'éléments stabilisés dans la maison et les meubles changeaient d'usage et de place d'après la saison, tandis que dans le nouveau contexte tout exigeait un lieu et un usage permanent. Ces meubles fixés à leur emplacement par leur usage ont créé petit à petit des plans architecturaux singuliers, découpant ainsi un grand espace, comme la salle à manger, le coin séjour, la chambre, le bureau, la salle de bain, le grenier, le placard, etc. La maison de Ghavâm est un bon exemple d'édifices modernes.[30] Le meilleur exemple de maisons fermées vers l'extérieur et donnant sur une cour principale à l'intérieur est sans doute la demeure des Boroudjerdi à Kâshân. Ce genre de maisons continua à exister jusqu'à la fin de l'époque qâdjâre.[31] Sous Nâssereddin Shâh, dès qu'une famille s'enrichissait, elle faisait détruire son ancienne maison et en faisait bâtir une nouvelle, beaucoup plus spacieuse, et qui permettait de réunir toute la famille. De cette façon, cette dernière s'appropriait en quelque sorte un quartier entier.[32]

4. Les nouveaux bâtiments publics

Les nouveaux espaces publics (infirmerie, ambassade, armurerie, etc.) utilisèrent d'abord les anciens édifices. Mais on construisit bientôt des édifices correspondant à ces usages, en essayant, à travers les matériaux utilisés, de leur conserver une teinte iranienne. Prenons l'exemple du bâtiment de l'Assemblée Nationale, des gares, des écoles Ferdowsi et Alborz et surtout du Tekyeh de Dowlat. Ce dernier bâtiment fut érigé par les soins de Mo'ayyer-ol-Molk sous Nâssereddin Shâh d'après le plan de l'Opéra Garnier de Paris, mais ne ressemblait pas, comme on pouvait s'y attendre, à son prototype.[33] Le Tekyeh de Dolwat fut un lieu de rassemblement pour le peuple au moment des deuils. Les gens s'y rendaient majoritairement pour assister au *ta'zieh*. Il aida grandement à l'apparition et à l'augmentation quantitative des lieux de rassemblement religieux plus petits, c'est-à-dire les *hosseiniehs* et les *tekyehs*.[34]

Voici la liste de quelques-uns des édifices construits sous les Qâdjârs:

Les Jardins et le palais du Golestân, les jardins et le palais Sâheb-gharânyeh, le jardin et le château de Saltanat-Abâd, le jardin et le château de Bahârestân, le jardin et le château de Nezâmyeh, l'école et la mosquée Sepahsâlâr, le parc de Mirzâ-'Ali Khân Amin-od-Dowleh, le Jardin et le château de Mas'oudyeh, le jardin de Hassan-Abâd, le Jardin et le château Amiryeh, le monument Sar-e Ghabr-e Aghâ, la place Amin-ol-Soltân, le jardin de Ferdows, le Shams-ol-'Emâreh, le Bazar des forgerons, le Bazar des chaudronniers, de Marvi, de Nayeb-ol-Saltaneh, le quartier Khâni-Abâd, le quartier Ghanât-Abâd, le quartier Pâ-Tchenâr, le quartier du Bazar et du God Zanbour Khâneh.

Pour finir il faut rappeler que malgré le traditionalisme des villes, les Qâdjârs parvinrent à imposer progressivement des éléments modernes, pour finalement transformer leur visage. Cette démarche de modernisation se poursuivit avec plus de radicalité sous les Pahlavis. Néanmoins, les mosquées, les bazars et les autres symboles de la vieille capitale perdurèrent en se diluant dans la nouvelle structure urbaine pour garantir leur survie. Malgré les modifications visibles et les transformations parfois choquantes du corps urbain et de l'apparence architecturale de la ville, avant les années 1940, un courant de l'architecture moderne assez consistant parvint à prendre pied dans le pays, en s'associant ainsi aux valeurs architecturales iraniennes traditionnelles.[35] ■

---

1. Pâkdâman, Behrouz, *Negâhi be gerâyesh-hâye me'mâri dar tehrân* (Regard sur les tendances architecturales à Téhéran), éd. Ketâb-e Tehrân, No. 4, printemps 1992, p. 54.
2. Mirmirân, Seyyed Hâdi, Sâremi, 'Ali-Akbar, *Negâhi be me'mâri-e emrouz-e irân va jahân* (Regard sur l'architecture contemporaine en Iran et dans le monde), Ed. Abâdi, no 4, printemps 1992, p. 21.
3. Degerni, Jean, *Les changements de l'Iran à la fin du XIXe siècle* (titre persan: Degargouni-hâye irân dar avâkher-e gharn-e 19), *Revue d'architecture et d'urbanisme*, No. 6, 1996, p. 123.
4. Falamaki, Mohammad-Mansour, *Bâz zendeh sâzi-e banâhâ va shahr-hâye târikhi* (Restaurations des édifices et des villes historiques), éd. Université de Téhéran, Téhéran, 2005, p. 134.
5. Radjabi, Parviz, *Me'mâri-e irân dar 'asr-e pahlavi* (L'architecture de l'Iran sous les Pahlavis), éd. Université de Téhéran, Téhéran, 1976, p. 31.
6. Soltânzâdeh, Hossein, *Moghadameh-i bar târikh-e shahr va shahr nechini dar Irân* (Introduction à l'histoire de la ville et de l'urbanisme en Iran), éd. Amir Kabir, Téhéran, 1999, p. 154.
7. Soltânizâdeh, Hossein, *Moghadameh-i bar târikh-e shahr va shahr neshini dar Irân* (Introduction à l'histoire de la ville et de l'urbanisation en Iran), éd. Amir Kabir, Téhéran, 1999, p. 170.
8. Mohsenin, Mohammad-Rezâ, "Avvalin arshitekt-e tahsil kardeh-ye irân" (Le premier architecte instruit d'Iran), Revue *Abâdi*, No. 8, deuxième année, printemps 1993, pp. 19-20.
9. Keyvanfar, Djamshid, "Avvalin mohandes-e tahsil kardeh-ye oroupâ: Mirzâ Rezâ-ye Mohandes-bâshi "(Le premier ingénieur éduqué en Europe: Mirzâ Rezâ-ye Mohandes-bâshi), Revue *Sâkhtemân*, No. 12, été 1989, pp. 49-50.

10. Niri Razavi, 'Abdol-Rezâ, "Râh-âhan dar iran" (Le chemin de fer en Iran), Revue *Sâkhtemân*, No. 4.
11. Pâkzâd, Djahân-Shâh, *Târikh-e shahr va shahr neshini dar irân* (Histoire de la ville et de l'urbanisme en Iran), éd. Armân-shahr, Téhéran, 2011, p. 168.
12. Ibid., p. 221.
13. Habibi, Seyyed Mohsen, *Az shâr tâ shahr* (Du bourg à la ville), éd. Université de Téhéran, 2011, p. 121.
14. Yahyâ, Zakâ, *Târikhtcheh-ye sâlkhtemân-hâye arge saltanati-e tehrân va râhnamâ-ye kâkh-e golestân* (Histoire des édifices de la citadelle royale de Téhéran et le guide du Palais Golestân), éd. Enteshârât-e andjoman-e âsâr-e melli, Téhéran, 1970, p. 15.
15. Faghih, Nasrine, "*Târikhtcheh-ye mokhtasari az naghsheh-ye shahr-e tehrân* (Historique succinct de la carte de la ville de Téhéran), Revue *Me'mâri va Honar*, No. 4, 2007.
16. Habibi, Seyyed Mohsen, *Az shâr tâ shahr* (Du bourg à la ville), éd. Université de Téhéran, 2011, p. 130.
17. Pirniâ, Mohammad-Karim, *Shiveh-hâye me'mâri-e irân* (Les méthodes architecturales en Iran), Téhéran, éd. Honar-e Eslâmi, 2002, p. 54.
18. Habibi, Seyyed Mohsen, *Az shâr tâ shahr* (Du bourg à la ville), éd. Université de Téhéran, 2011, p. 131.
19. Pâkzâd, Djahân-Shâh, *Târikh-e shahr va shahr neshini dar irân* (Histoire de la ville et de l'urbanisme en Iran), éd. Armân-shahr, Téhéran, 2011, p. 298.
20. Habibi, Seyyed Mohsen, *Az shâr tâ shahr* (Du bourg à la ville), éd. Université de Téhéran, 2011, p. 135.
21. Faghih, Nasrine, "Târikhtcheh-ye mokhtasari az naghsheh-ye shahr-e tehrân" (Historique succinct de la carte de la ville de Téhéran), Revue *Me'mâri va Honar*, No. 4, 2007, p. 39.
22. Soltân-Zâdeh, Hossein, *Ravand-e shekl-guiri-e shahr va marâkez-e mazhabi dar irân* (Evolution de la formation des villes et des centres religieux en Iran), éd. Agâh, Téhéran, 1983, p. 147.
23. Radjabi, Parviz, *Me'mâri-e irân dar 'asr-e pahlavi* (L'architecture de l'Iran sous les Pahlavis), éd. Université de Téhéran, Téhéran, 1976, p. 29.
24. Safâmanesh, Kâmrân; Monâdizâdeh, Behrouz, "Simâ-ye shahri-e tehrân-e mo'âser" (Le visage urbain du Téhéran contemporain), Revue *Shahr va Shahr-sâzi*, 2011, No. 6-7, p. 58.
25. Gerni, Jean de, "Degargouni-hâye tehrân dar avâkher-e gharn-e nouzdahom (Les transformations de Téhéran à la fin du XIXe siècle), Revue *Me'mâri va shahr-sâzi*, 4ème année, 2010, No. 6-7.
26. Mossavar-Zâdeh, 'Ali-Asghar, Mémoire en décoration en miroir, mémoire pour l'obtention du titre de master en arts plastiques, Université des beaux-arts, p. 175.
27. Yahyâ, Zakâ, *Târikhtcheh-ye sâlkhtemân-hâye arg-e saltanati-e tehrân va râhnamâ-ye kâkh-e golestân* (Histoire des édifices de la citadelle royale de Téhéran et le guide du Palais Golestân), éd. Enteshârât-e andjoman-e âsâr-e melli, Téhéran, 1970, p. 270.
28. *Ibid*., p. 254.
29. Faghih, Nasrine, "Târikhtcheh-ye mokhtasari az naghsheh-ye shahr-e tehrân" (Historique succinct sur la carte de la ville de Téhéran, Revue *Me'mâri va Honar*, No. 4, 2007, p. 39.
30. Mostowfi, 'Abdollâh, *Sharh-e zendegâni-e man* (Histoire de ma vie), éd. Hermes, Téhéran, 2007, pp. 70-78.
31. Sâremi, 'Ali-Akbar, "No sâkhtan-e me'mâri-e gozashtegân va bâz sâkhtan ya elhâm az gozashtegân" (La rénovation de l'architecture des anciens et la restauration ou l'inspiration tirée des anciens), Revue *Me'mâri va Shahr-sâzi*, No. 12, p. 12.
32. Mirmirân, Seyyed Hâdi, Revue *Me'mâri va shahr-sâzi*, No. 17, p. 14.
33. Zakâ, Yahyâ, *Târikhtcheh-ye sâkhtemân-hâye arg-e saltanati* (Histoire des édifices de la capitale royale et la guide du palais Golestân), p. 294.
34. Soltânizâdeh, Hossein, *Moghadameh-i bar târikh-e shahr va shahr neshini dar Iran* (Introduction à l'histoire de la ville et à l'urbanisme en Iran), éd. Amir Kabir, Téhéran, 1999, p. 129.
35. Sâremi, 'Ali-Akbar, "No sâkhtan-e memâri-e gozashtegân va bâz sâkhtan ya elhâm az gozashtegân" (La rénovation de l'architecture des anciens et la restauration ou l'inspiration tirée des anciens), Revue *Me'mâri va Shahr-sâzi*, No. 12.

Bibliographie: (ouvrages non cités dans les notes)
- Bozorgmehri, Zohreh, "Shiveh-ye esfahâni" (Le style ispahanais), Tome 1, colloque d'Arg -e Bam, 2009.
- Falâmaki, Mohammad-Mansour, *Baz zendeh sâzi-e banâhâ va shahr hây-e târikhi* (Restauration des édifices et des villes historiques), éd. Université de Téhéran, Téhéran, 2005, chapitre 8.
- Kâmravâ, Mohammad-'Ali, *Zendegui-e jadid kâlbod-e ghadim* (Nouvelle vie, ancien corps), éd. Université de Téhéran, 1993.

L’art de la peinture sous les Qâdjârs

Shâhâb Vahdati
Sepehr Yahyavi

Repères historiques

La dynastie qâdjâre, qui régna en Iran de 1794 à 1925, n’a pas eu les mêmes convictions ni la même façon de gouverner que les Safavides. Au moment de l’avènement des Qâdjârs, l’invasion des tribus afghanes avait réduit à néant l’empire safavide, et avec Nader Shâh, le pays était entré dans une période de chaos. A travers son histoire récente, pendant les transitions successives du pouvoir, le pays a toujours vécu des périodes de guerres entre tribus et a été témoin des luttes entre féodaux. L’année 1796 voit enfin, avec le couronnement d’Aghâ Mohammad Khân, le début de l'avènement d’une stabilité politique menant à une renaissance des arts et de la culture. Cette période fut un moment critique marqué par le progrès de la peinture persane qui abandonne le style somptueux et raffiné de l’époque safavide, tout en allant vers une certaine sobriété, un certain caractère dorique, propre au XIXe siècle iranien.



▲ *Illustration du* Shâhnâmeh*, époque qâdjâre*

La peinture à l’huile fut présentée pour la première fois au XVIIe siècle, avec des boîtes laquées et des reliures de livres, ainsi qu’avec l’illustration des manuscrits historiques et des portraits d'une noblesse exigeante. Cette technique était mieux adaptée aux goûts des clients. Alors que la préférence pour les tons sombres aurait produit des miniatures ombrageuses et que la peinture commence à se diriger vers une représentation tridimensionnelle des objets, les artistes apprennent la perspective et l’anatomie. Par conséquent, les images deviennent de plus en plus réalistes.

Depuis la fin du XVIIIe siècle, l’Iran renforce ses liens avec les puissances colonisatrices européennes, et le pays commence à connaître la culture occidentale, dans toutes ses dimensions, dont la mode vestimentaire, l’architecture. Les jeunes iraniens sont envoyés en Europe pour étudier l’art, parmi lesquels



▲ *Bas-relief du fils de Fath 'Ali Shâh à Tâq-e Boustân*

on peut citer Mirzâ Abolhassan Ghaffâri, plus connu sous le surnom Sani'-ol-Molk. Celui-ci a pu restituer et appliquer habilement les techniques européennes dans la peinture persane. Pourtant, son œuvre a été encore plus influencée par l'art de la miniature et le patrimoine artistique iraniens. Mahmoud Khân Sabâ, son contemporain, a pu trouver un équilibre entre le style moderne européen d'une part, et les traditions profondes de l'art national de l'autre.

La peinture iranienne sous Fath 'Ali Shâh

Fath 'Ali Shâh admirait l'art de la Perse ancienne ainsi que le style dit néo-sassanide. On peint alors de nombreux exemples de bas-reliefs représentant Fath-Ali Shâh à la place de Khosrô. Les plus célèbres de ces bas-reliefs se trouveraient à Tcheshm-e 'Ali, Tâq-e Boustân, et à proximité de Darvâzeh-Qor'ân à Shirâz.

En s'inspirant de l'art sassanide, l'artiste Mirzâ Mohammad Dâvari Vesâl Shirâzi (1822-1865) travaille pour illustrer les épopées du *Shâhnâmeh* (Le Livre des Rois) jusqu'en 1855. D'autres artistes ont pris comme modèle les travaux du miniaturiste Rezâ 'Abbâsi et de Moussavi. Sous Fath 'Ali Shâh, la peinture fait le plus souvent appel à des traditions nationales, mais à la fin du XIXe siècle, le style européen commence à pénétrer la mode des palais. A cette époque, une immense fresque représentant le souverain et son entourage est réalisée à l'intérieur du palais royal, avec des portraits de princes et des batailles historiques. Des tableaux dorés et incrustés produisent un fort effet sur tout

Sous Fath 'Ali Shâh, la peinture fait le plus souvent appel à des traditions nationales, mais à la fin du XIXe siècle, le style européen commence à pénétrer la mode des palais.

spectateur attentif et se caractérisent par la description jusqu'aux moindres détails des robes des souverains, toujours avec une préférence accordée à la splendeur extérieure.

L'interaction des styles traditionnels et européens se remarque dans les peintures de cette période, qui sont exécutées au moyen des techniques inspirées des styles flamand et florentin. A titre d'exemple, on pourrait citer un portrait de Mazdâ peint par Mehdi Shirâzi (1819-1820). En bref, à l'époque de Fath 'Ali Shâh, l'art développe un style éclectique qui tente de combiner l'art de Persépolis, le style d'Ispahan, et celui de Versailles.



▲ *Bas-relief des Qâdjârs à Tcheshm-e 'Ali, Shahr-e Rey, Téhéran*

L'art de la peinture sous Nâssereddin Shâh

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, sous le règne de Nâssereddin Shâh, les artistes mettent de côté le style de Fath 'Ali Shâh en faveur de la peinture académique européenne. C'est alors l'époque du développement rapide de l'art des portraits réalistes, voire naturalistes. Nâssereddin Shâh accueillait avec enthousiasme tous les us et coutumes européens.

La photographie a une grande influence sur la peinture de cette époque. Les artistes commencent à peindre à partir des images photographiques et à faire des copies de chefs-d'œuvre avec la plus grande précision.

La peinture de toiles avec une variété de thèmes et de sujets, allant de sujets religieux aux portraits de danseurs, a une dimension parfois plus érotique par rapport au passé. Cette peinture profane fut appelée *l'art de la maison de café* (*honar-e ghahveh khâneh-i*); cet art étant principalement présent dans des maisons privées ou des lieux de loisirs où les gens ordinaires se rassemblaient pour s'amuser. Durant la période qâdjâre, les techniques de coloration des mosaïques sont différentes de celles de l'époque safavide. Pour la première fois en Iran, la mosaïque représente des personnes et des animaux, des scènes de chasse du roi et des nobles, les batailles de Rostam (le principal héros du *Shâhnâmeh*), les fonctionnaires de l'Etat, les soldats, copiant parfois les œuvres de peinture européennes et les photos.

En 1896, Nâssereddin Shâh est assassiné, et pendant une dizaine d'années,



▲ *Art de la maison de café (*honar-e ghahveh khâneh-i*),* Tragédie de Karbalâ *par Hossein Qollar Aghâsi*

il existe en Iran un parlement constitutionnel qui limite grandement le pouvoir du Shâh. Avec l'affaiblissement de la monarchie, des portraits très différents des dirigeants du pays sont alors produits. Le portrait de Mozaffareddin Shâh peint par Sani' Homâyoun représente un vieillard débile, penché avec lassitude sur la main de son Premier ministre, 'Abdol-Majid Mirzâ. L'artiste ne fait aucune tentative pour dissimuler la faiblesse (ou la tendresse) du souverain. Dans ce tableau, rien ne montre la grandeur et l'autorité impériale.

L'artiste le plus remarquable de la fin de la période qâdjâre est Mohammad Ghaffâri, connu sous son surnom Kamâl-ol-Molk (qui signifie littéralement "la perfection du royaume"). Celui-ci a exercé une influence énorme sur les peintres iraniens. Il ne serait pas exagéré de dire que son travail a orienté une tendance majeure de l'art iranien tout au long du XXe siècle. Ses nombreux élèves ont continué à peindre à sa manière, bien qu'un autre mouvement, penché vers le symbolique et l'abstrait tenta au XXe siècle d'agir et de réagir contre cette grande figure.

Sani'-ol-Molk

Né vers 1814 à Kâshân, Abdolhassan Ghaffâri est envoyé à Téhéran par son père pour étudier la peinture chez un maître célèbre, 'Ali Ispahâni, connu sous le surnom *Naghghâsh-bâshi* (le chef des peintres), à la Cour de Fath 'Ali Shâh. Héritier des dons de son père, Mirzâ Abdolhassan réalise de grands progrès sous la direction de son maître et devient bientôt l'un des artistes les plus célèbres de son temps.

> À l'époque de Fath 'Ali Shâh, l'art développa un style éclectique qui tente de combiner l'art de Persépolis, le style d'Ispahan, et celui de Versailles.

En 1842, pendant le règne de Mohammad Shâh Qâdjâr, le jeune artiste est invité à dresser un portrait du monarque, ce qui en fait un peintre de cour. Bientôt, Sani'-ol-Molk obtient à son tour le titre de *Naghghâsh-bâshi*. Le portrait de Mohammad Shâh, réalisé en 1842, est considéré comme l'une de ses



▲ *Sani'-ol-Molk*

premières œuvres modernes iraniennes qui ait survécu au temps.

A la fin du règne de Mohammad Shâh, le peintre se rend en Italie pour étudier les œuvres des grands maîtres européens, en particulier ceux de la Renaissance. Il passe une grande partie de son temps à visiter les musées et les académies de Rome, du Vatican, de Florence et de Venise, et à élaborer des copies des chefs-d'œuvre des maîtres italiens.

Les miniatures de cette période peuvent ainsi être considérées comme des documents originaux qui représentent les traditions iraniennes de la moitié du XIXe siècle.

Après son retour en Iran, Sani'-ol-Molk s'engage dans l'illustration des contes des *Mille et Une Nuits*, travail colossal sur lequel plus de 42 miniaturistes travaillent pendant sept ans. Cette édition contient 3600 vignettes. Ces miniatures sont très intéressantes, non seulement d'un point de vue artistique, mais aussi pour l'étude du folklore et de la société iranienne du XIXe siècle. Ces œuvres reflètent le regard du peuple iranien durant cette période. Dessinant lui-même 19 illustrations pour la collection, Sani'-ol-Molk veut alors dépeindre la vie iranienne sous la forme authentique de son temps. Les miniatures de cette période peuvent ainsi être considérées comme des documents originaux qui représentent les traditions iraniennes de la moitié du XIXe siècle.

Par exemple, dans l'une de ces vignettes, Nâssereddin Shâh est représenté en tant que calife de Bagdad, et Amir Kabir est dépeint dans les dernières années de sa vie, comme le célèbre ministre du calife, Ja'far Barmaki. Les rues et les marchés de Bagdad sont en vérité celles de Téhéran, peintes avec une composition colorée et complexe invitant à imaginer les caractéristiques culturelles et ethnographiques de la vie de la société iranienne de l'époque. Le style des bâtiments, le design intérieur et la décoration des chambres et les fenêtres, tous sont peints dans le style français contemporain à cette époque. C'est le cas également pout les patios, les galeries en briques unies, les beaux jardins. Dans une miniature qui représente le bain public, l'on peut voir comment parmi les gens, certains clients se rasent la tête, d'autres se lavent à l'aide des gants spéciaux appelés des *kissehs*, d'autres enfin se teignent la barbe au henné, ou se font masser.

D'autres miniatures de Sani'-ol-Molk représentent les musiciens traditionnels et les instruments de musique iraniens

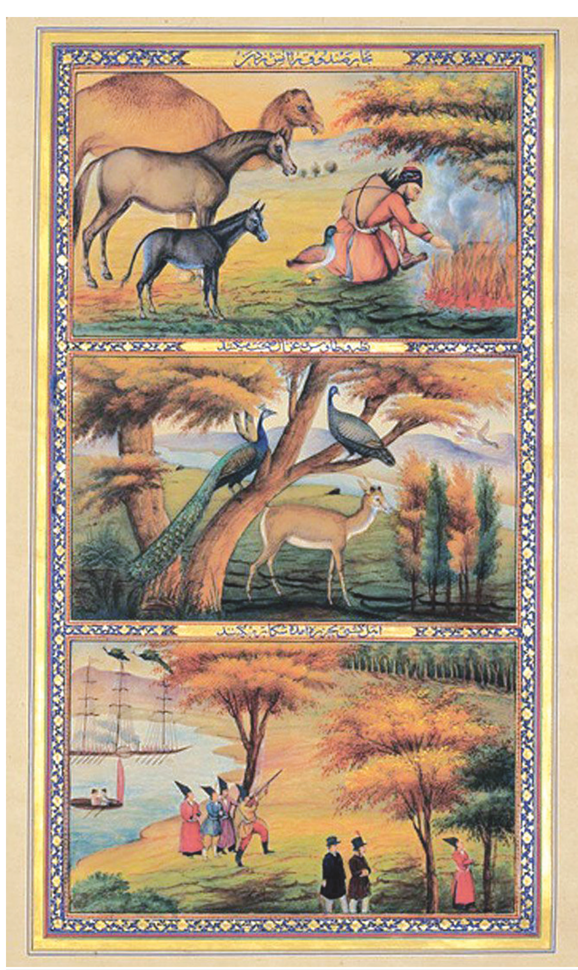
du XIXe siècle, comme le kamântcheh, le târ, le daf et le zarb (tombak), ou encore des danseurs, garçons et filles qui dansent avec la musique. Ses dernières œuvres montrent les gens assis sur des tapis ou des nattes, ou appuyés sur des coussins. On y voit aussi les maisons des princes et les hommes riches qui vivent à l'européenne.

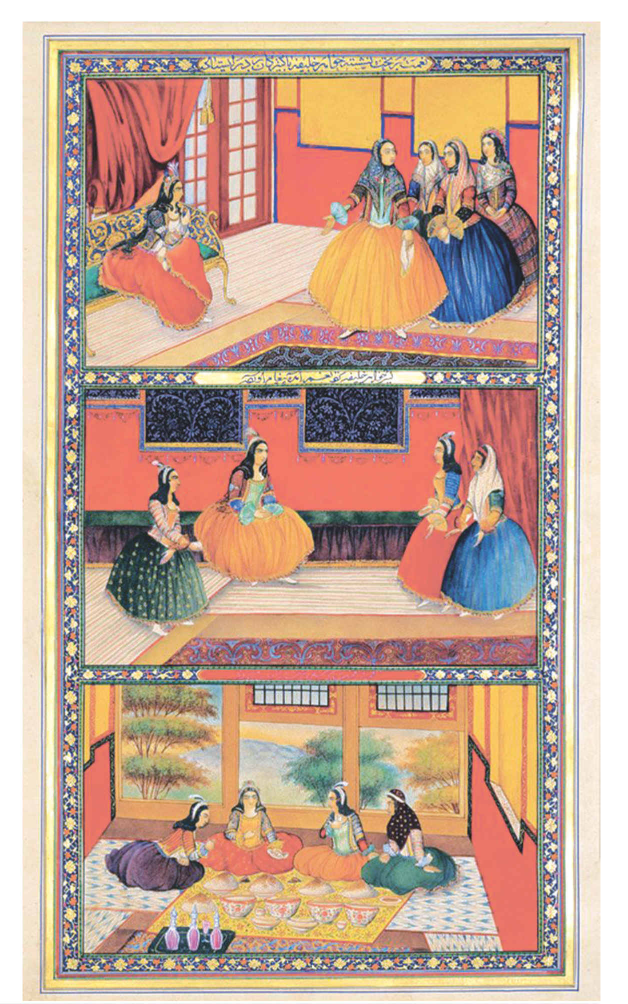
Sani'-ol-Molk est mort à l'âge de 52 ans d'une maladie inconnue, léguant un grand nombre de tableaux et de miniatures.

Kamâl-ol-Molk

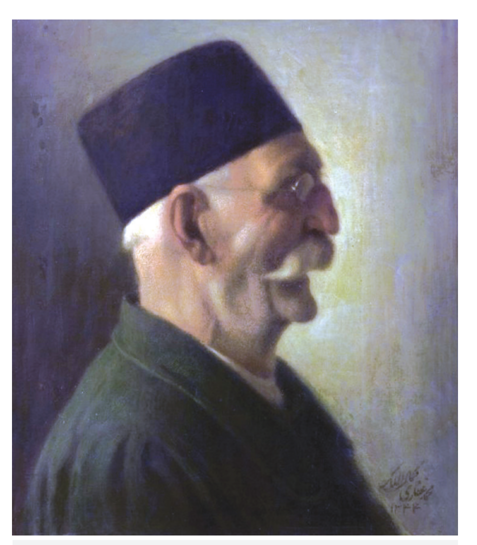
Mohammad Ghaffâri, plus connu sous le pseudonyme de Kamâl-ol-Molk, est sans aucun doute l'un des artistes iraniens les plus éminents. Né à Kâshân en 1847 dans une famille de peintres, son oncle, Mirzâ Abdolhassan Ghaffâri (Sani'-ol-Molk) dont nous avons parlé, est un maître inégalé du portrait à l'aquarelle. Le père de Kamâl-ol-Molk, Mirzâ Bozorg Ghaffâri, est un artiste célèbre, fondateur de l'école iranienne de la peinture. Dès les premières années de sa vie, Mohammad témoigne d'un talent hors du commun pour le dessin. Dans un excès d'inspiration, il dessine au charbon sur tous les murs de sa chambre. Certains croquis peuvent être admirés au cours de la visite de la maison de la famille Ghaffâri.

Après l'obtention de son baccalauréat, le jeune artiste se rend à Téhéran et entre à l'école Dâr-ol-Fonoun (première école polytechnique iranienne) pour étudier chez le célèbre peintre Mozayen-od-Doleh. Un œil de peintre et un sens aiguisé lui





▲ *Illustration des contes des* Mille et Une Nuits *par Sani'-ol-Molk*



▲ Kamâl-ol-Molk, *Autoportrait, 1925*

permettent de déceler la face cachée des choses dans l'enchevêtrement de lignes, de percevoir les plus infimes nuances de couleurs et de figures, souvent cachés aux yeux ordinaires.

Dès ses études, il attire l'admiration de tous et est considéré comme un dessinateur de talent. A la suite d'une visite de Nâssereddin Shâh à Dâr-ol-Fonoun, ce dernier apprécie son travail et l'invite à la cour. L'artiste reçoit ensuite, après la peinture du portrait du roi dans la salle des miroirs du Palais Golestân, le titre honorifique de «Kamâl-ol-Molk».

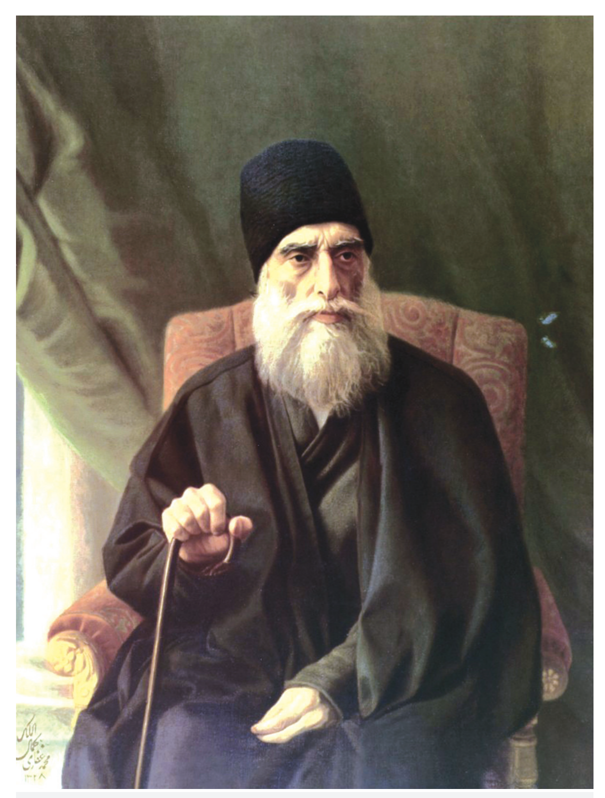
Durant plusieurs années et jusqu'à l'assassinat du Shâh, Kamâl-ol-Molk travaille à la cour, où il produit certains de ses chefs-d'œuvre qui sont en général des portraits de gens célèbres, des paysages, des images de chasse et des pièces du palais. Sa maîtrise du pinceau et ses couleurs vives et éclatantes le distinguent de la plupart des autres artistes de l'époque. Durant cette période, il peint plus de 170 peintures dont malheureusement la plupart ont été soit détruites, soit expédiées à l'étranger pour rejoindre des collections privées.

A la mort du Shâh, Kamâl-ol-Molk ne souhaite pas travailler à la Cour de son successeur, Mozafareddin Shâh. Agé alors de 47 ans, il part pour l'Europe afin d'étudier la technique des peintres occidentaux. Cette connaissance lui donne l'occasion de perfectionner son art, qui s'abreuvait jusqu'alors exclusivement aux sources orientales. En visitant les musées, l'artiste réalise des copies des tableaux de Raphaël, Rembrandt, Titien, Léonard de Vinci et autres maîtres.

En 1889, il retourne en Iran. Il ne tarde pas à ressentir une aversion croissante vis-à-vis de la cour. Les intrigues des autres artistes le contraignent à quitter le pays pour s'établir en Irak, malgré son amour pour sa terre natale. Ses voyages dans les villes saintes d'Irak lui ouvrent de nouveaux horizons. Son esprit créatif est inspiré par les coupoles dorées et les minarets à la turque, des mosquées et des mausolées, des lignes interminables de pèlerins qui tournent autour des murs des sanctuaires.

La place de Karbalâ-ye Mo'allâ, *Le forgeron de Bagdad* et *Le juif diseur de bonne aventure* sont parmi les œuvres les plus marquantes de la période de séjour irakien, séjour de deux ans après lequel

▲ Place de Karbalâ, *par Kamâl-ol-Molk, 1903, Palais du Golestân, Téhéran*



▲ Portrait d'Azed-ol-Molk*, par Kamâl-ol-Molk, 1910, peinture à l'huile, Musée du Parlement (Madjles)*



▲ Sardâr Asa'd Bakhtiâri*, par Kamâl-ol-Molk, 1910, peinture à l'huile, Musée du Parlement (Madjles)*

le peintre revient dans son pays et rejoint les partisans de la révolution constitutionnelle de 1906. C'est à cette même période qu'il réalise des portraits du *Capitaine 'Issâ Bakhtiâri* et d'*Azed-ol-Molk*.

L'adoption de la loi constitutionnelle crée une nouvelle ambiance en Iran. Alors que le pouvoir est entre les mains de gens instruits qui savent apprécier l'art, Kamâl-ol Molk fonde sa propre école dans laquelle l'apprentissage ne se limite pas à la peinture, mais s'étend à l'artisanat, dont le tissage de tapis, la fabrication de la mosaïque, la menuiserie. Cette école aide grandement à faire survivre l'artisanat national iranien qui était alors en agonie.

Malgré la courte durée de vie de cette école, en sortirent des artistes de renommée comme Hossein 'Ali Khân Vaziri, Esmâ'il Ashtiâni, Mohammad 'Ali Heydariân, Mahmoud Elâhi, Ne'matollah Moshiri, 'Ali Akbar Yâssy, Mohsen Sohayli et surtout Hossein Sheikh. Une partie importante de l'allocation mensuelle des étudiants pauvres est alors payée par Kamâl-ol-Molk lui-même.

Cependant, en 1920, Kamâl-ol-Molk est déçu par la prise de pouvoir forcée de Rezâ Shâh Pahlavi et refuse de travailler à la cour de celui-ci. Reza Shâh coupe alors les subventions d'Etat destinées à l'école afin de le forcer à démissionner. En mai 1928, Kamâl-ol-Molk est envoyé en exil à Neyshâbour, et s'installe dans le petit village de Hosseynâbâd. Il perd alors et pour des raisons inconnues sa vue. Cette cécité est très probablement causée par les agents du roi, pour se venger du Maître et le priver de la possibilité de travailler. C'est la raison pour laquelle durant ces années d'exil, il ne produit aucune grande œuvre (sauf quelques toiles inachevées). En 1940, Kamâl-ol-Molk meurt à Neyshâbour, où il est enterré près du tombeau de 'Attâr.

L'une des contributions majeures de Kamâl-ol-Molk au développement de l'art de la peinture en Iran fut la création d'un nouveau style artistique. Au début de la période qâdjâre, l'art iranien était limité à la miniature et aux peintures murales dans les cafés traditionnels. Kamâl-ol-Molk élargit la notion de l'art

et ouvre de nouveaux horizons aux futures générations d'artistes. Les tableaux les plus célèbres de Kamâl-ol-Molk sont *Le peintre* (1882), *Le palais Golestân* (1883), *L'Imam du village* (1884), *Le Jardin du Shâh* (1886), *La Campagne gouvernementale* (1889), *Le forgeron*, *Deux pauvres filles* et *Le juif diseur de bonne aventure* (1889).

Par la création de la première école iranienne des arts plastiques, il a grandement contribué à la fondation d'une académie artistique en Iran, aussi bien qu'à l'installation d'un vrai courant artistique moderne, enraciné dans la culture et l'histoire iraniennes.

Rôle et postérité de Kamâl-ol-Molk

Pendant son séjour français, Kamâl-ol-Molk fait la connaissance de grands artistes, dont l'éminent peintre réaliste et intimiste Henri Fantin-Latour, ami des écrivains naturalistes et réalistes. Pendant ce séjour, Kamâl-ol-Molk réside auprès du peintre français, et une profonde amitié les lie l'un à l'autre. C'est une période qui marque grandement l'œuvre de Kamâl-ol-Molk, et fait évoluer son style de manière sensible.

C'est aussi le siècle des impressionnistes, que connaissait certainement Kamâl-ol-Molk comme Fantin-Latour, mais il ne semble pas en avoir été *impressionné*, croyant toujours et du fond du cœur à la force du réel et à la vive nécessité de représentation des réalités sociales plutôt que de s'incliner vers les *purs* jeux de lumière et de couleurs. Cependant, au moins l'œuvre de Fantin-Latour (surtout ses natures mortes) montre que ce dernier connaissait bien les techniques inventées et appliquées par les impressionnistes. Le peintre iranien apprend beaucoup de son ami français, comme de grands maîtres du passé, dont il copie quelques œuvres.

Cette influence française s'est ajoutée



▲ Le juif diseur de bonne aventure*, par Kamâl-ol-Molk, 1891*

à l'expérience d'un homme révolutionnaire qui a percé le cœur de sa propre société et de son peuple misérable, a créé le génie durable d'un artiste, bien que la plupart de ses œuvres soient malheureusement dispersées dans diverses régions du monde, voire probablement anéanties. D'autre part, par la création de la première école iranienne des arts plastiques, il a grandement contribué à la fondation d'une académie artistique en Iran, aussi bien qu'à l'installation d'un vrai courant artistique moderne, enraciné dans la culture et l'histoire iranienne.

Néanmoins, nombreux sont les artistes modernistes iraniens qui, sciemment ou inconsciemment, mais toujours malheureusement, accusent le grand peintre d'avoir différé l'épanouissement de la peinture traditionnelle iranienne. Certains prétendent que l'art de la peinture en Iran était capable, par lui-même, de *se* développer de manière à arriver à un stade d'indépendance, d'autres disant bien au contraire que cette peinture aurait pu trouver une teinture moderniste et une allure abstraite sans passer par un réalisme vigoureux.

Ce qu'a fait Kamâl-ol-Molk n'était ni l'imitation aveugle de styles européens contemporains ou passés, ni la création spontanée d'un art soi-disant révolutionnaire, comme tenu par les surréalistes par exemple. La lignée qui part de Kamâl-ol-Molk pour arriver à l'un de ses plus grands disciples, Hossein Sheikh, continue jusqu'à l'un des disciples de ce dernier, grand peintre iranien contemporain, Shâhab Moussavizâdeh. Dans certains de ses articles et entretiens, ce dernier s'est toujours montré reconnaissant envers le grand Kamâl-ol-Molk, arguant que la peinture traditionnelle de la période qâdjâre était loin d'être capable de produire une œuvre digne de la société moderne iranienne.

Un autre fait que nous devons prendre en compte est que Kamâl-ol-Molk fut élevé dans une famille de peintres. Il fut alors nourri dès son plus jeune âge de sources traditionnelles et populaires. N'oublions pas non plus que bien qu'il travaillait à la cour du Shâh, notre artiste n'a jamais *travaillé* pour le roi iranien. En fait, Kamâl-ol-Molk qui, comme nous venons de mentionner, était partisan des couches défavorisées de la société et défendait les révolutionnaires, a toujours gardé ses liens avec le peuple iranien. ■



▲ Deux pauvres filles*, par Kamâl-ol-Molk*

Biblio-sitographie:

- Bignon, Lawrence, *Seyr-e târikh-e naghghâshi-ye Irân* (Histoire de la peinture en Iran), traduit par Mohammad Irânmanesh, Téhéran, Amir Kabir, 2008.
- Etinghawsen, Richard et Grabar, Oleg, *Honar-e Irani* (L'art iranien), traduit par Ya'ghoub Ajand, Revue *Keyhân Farhangi*, n° 137.
- Hugh, John, *Honar-e naghghâshi dar doreh-ye ghâdjâr (*L'art de peinture sous les Qâdjârs), traduit par Parviz Varjâvand, Presse de l'Université de Téhéran, 1969.
- Moussavizâdeh, Shahâb, entretien avec la revue *Tchista*.
- Moussavizâdeh, Shâhab, *Academi dar naghghashi* (Pour une académie en peinture), article publié dans la revue Nâfeh.
- Site internet consacré à la culture chiite, notamment sous les Qâdjârs http://farhang.al-shia.ru/kajar.html
- -Moussavizâdeh, Shahâb, «Ertejâ' 'alayhe Kamâl-ol-Molk» (La réaction contre Kamâl-ol-Molk), entretien avec la revue iranienne des arts plastiques *Tandis*.

Kamâl-ol-Molk dans l'imaginaire des Iraniens. L'aura du dernier peintre de Cour

Alice Bombardier

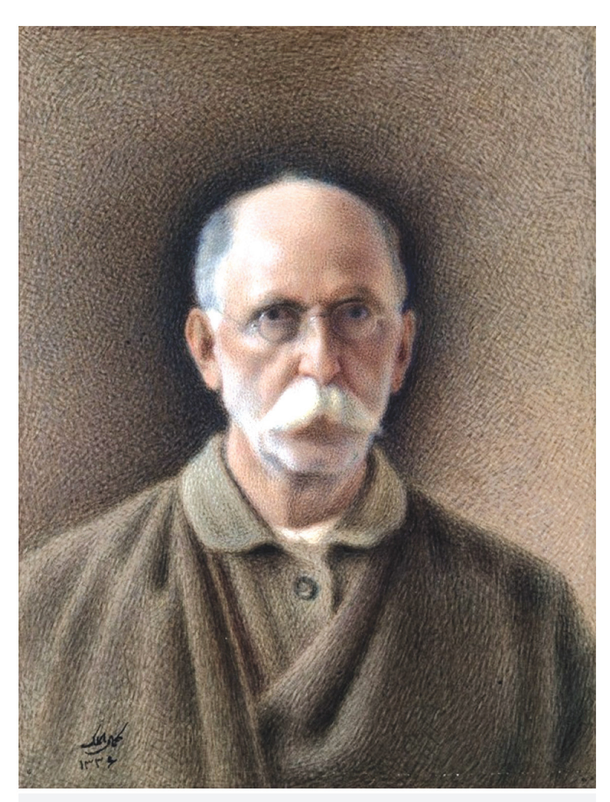
Il est difficile de reconstituer la biographie et de faire la part de légende dans la vie de Kamâl-ol-Molk (env. 1848-1940). Il a initié en Iran à la fin du XIXe siècle un important courant de peinture dite «académique» (*akâdemik*) dans le pays, mais que nous avons choisi de dénommer principalement 'peinture du réel' pour rendre compte de la spécificité de ce courant pictural aux multiples visages, oscillant entre le pittoresque orientaliste, l'émotion picturale romantique et la concision du reportage naturaliste. Parallèlement à la diffusion des techniques photographiques puis cinématographiques en Iran (le premier daguerréotype a été commandé par Nâssereddin Shâh Qâdjâr en 1849, dix ans seulement après son invention par Louis Daguerre lequel en avait fait l'annonce officielle à Paris en 1839)[1], la peinture du réel s'est peu à peu imposée à la Cour des monarques qâdjârs puis à tout le pays. Si l'héritage artistique de Kamâl-ol-Molk fait aujourd'hui le plus souvent débat - certains artistes vont jusqu'à accuser le maître de «trahison», estimant en effet que Kamâl-ol-Molk, pris dans un complot franc-maçon, aurait porté atteinte à la culture iranienne en éloignant plusieurs générations d'artistes de la miniature et des arts traditionnels - l'aura qui entoure le personnage a mobilisé l'imagination populaire, au point d'ériger ce dernier peintre de Cour au panthéon des artistes les plus connus en Iran à l'époque contemporaine.



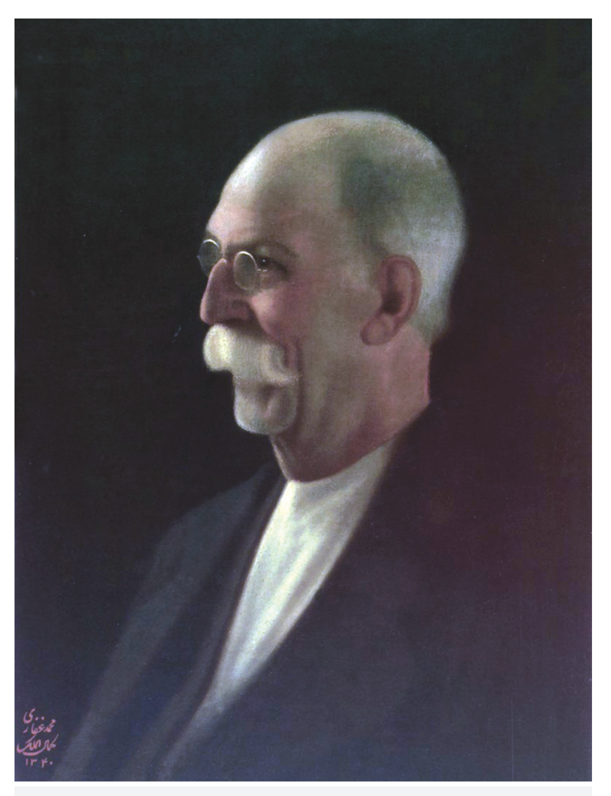
▲ *Kamâl-ol-Molk,* Autoportrait, *1898, 53*63 cm, Bibliothèque Malek, Téhéran*

Reconstitution des traits saillants de la biographie de Kamâl-ol-Molk

Né à Kâshân autour de 1848, Mohammad Ghaffâri, dit aussi «Kamâl-ol-Molk», était issu d'une famille d'artistes. Son oncle, Mirzâ Abol-Hasan Ghaffâri («Sani'-ol-Molk») fut au XIXe siècle, un peintre reconnu pour ses portraits et ses aquarelles. Il mit en place la section de peinture à l'Ecole polytechnique Dâr-ol-Fonoun dans les années 1850. Son père, Mirzâ Bozorg Ghaffâri Kâshâni fut aussi un peintre important, ainsi que son frère, Abou Torâb Ghaffâri, peintre et lithographe.



▲ *Kamâl-ol-Molk,* Autoportrait*, 1905, 53*63 cm, Bibliothèque Malek, Téhéran*



▲ *Kamâl-ol-Molk,* Autoportrait*, 1923, 48*65,5 cm, peinture à l'huile, Musée du Parlement (*Madjles*)*

Adolescent, Kamâl-ol-Molk entra à Dâr-ol-Fonoun, où il commença à s'initier à la peinture auprès de son oncle, Sani'-ol-Molk (1814-1866), puis du successeur de celui-ci, Mozayyan-od-Dowleh (1847-1923). L'œuvre de ce dernier maître, qui avait visité l'Europe et étudié les tableaux des artistes occidentaux, était dite *farangi sâz*, c'est-à-dire «fait à la manière européenne».[2] Kamâl-ol-Molk étudia à *Dâr-ol-Fonoun* avant que Nâssereddin Shâh ne remarquât l'un de ses tableaux, un portrait de E'tezâd al-Saltâneh[3], lors d'une visite (l'école *Dâr-ol-Fonoun* était située juste derrière le palais royal) et ne l'appelle à la Cour. Kamâl-ol-Molk s'installa officiellement à la Cour autour de 1880. Peu de temps après, en 1883, il fut désigné *naqqâshbâshi* («peintre en chef»). Nâssereddin Shâh lui donna également en 1893 le titre honorifique de *Kamâl-ol-Molk* («Perfection de la terre»), sous le nom duquel il signera ensuite ses tableaux.

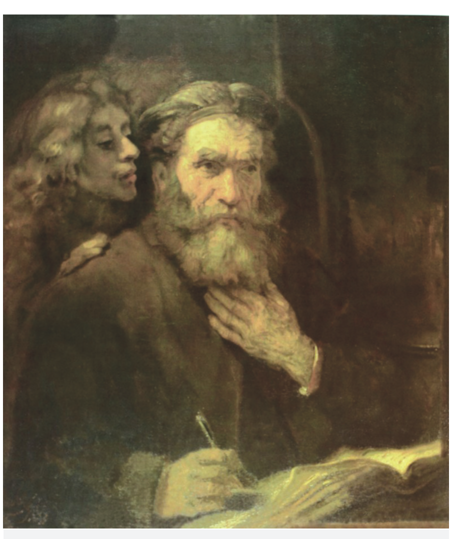
Durant son long service auprès de Nâssereddin Shâh Qâdjâr, Kamâl-ol-Molk a produit des œuvres de plus en plus élaborées. Jusqu'en 1896, année de l'assassinat du Shâh, ses tableaux représentaient principalement les personnalités de l'entourage princier et la vie à la Cour. Il a peint aussi fréquemment des scènes du camp royal, dont il faisait partie, des vues de jardins, des scènes de chasse et de nombreuses compositions architecturales avec les bâtiments et palais royaux. Son travail à cette époque dénote son aspiration à approfondir les techniques de la peinture à l'huile. Il a également expérimenté par lui-même les lois mathématiques et géométriques de la perspective. Dans l'ouvrage *Maktab-e Kamâl-ol-Molk* (L'Ecole de Kamâl-ol-Molk)[4], l'auteur anonyme de la préface écrit que son utilisation du pinceau et l'application de couleurs claires et vives étaient dans la continuité de la tradition picturale zand et qâdjâr mais que, par sa virtuosité et son élégance, Kamâl-ol-Molk a occupé une place à part parmi ses contemporains.

Après la mort de Nâssereddin Shâh en 1896, les conditions de travail à la Cour de son successeur,



▲ *Kamâl-ol-Molk,* Autoportrait de Rembrandt, *1896, Musée du Parlement (*Madjles*)*

Si l'héritage artistique de Kamâl-ol-Molk fait aujourd'hui le plus souvent débat l'aura qui entoure le personnage a mobilisé l'imagination populaire, au point d'ériger ce dernier peintre de Cour au panthéon des artistes les plus connus en Iran à l'époque contemporaine.



▲ *Kamâl-ol-Molk,* Autoportrait de Saint Matthieu, *1899, Musée du Parlement (*Madjles*)*

Mozaffareddin Shâh, étant devenues difficiles, Kamâl-ol-Molk partit pour l'Europe en 1898, à l'âge de 50 ans environ. Ce voyage, qui a duré trois ans, lui permit de mieux étudier les techniques de maîtres comme Rembrandt, le Titien et Leonard de Vinci. Quelques copies nous sont parvenues de cette période, qui témoigne de son attachement pour les œuvres de ces maîtres. Il a copié notamment un *Autoportrait* de Rembrandt, *Saint Jonah* et *Saint Matthieu*. Il a visité surtout les musées de Florence, le Louvre et le Château de Versailles et a séjourné à Vienne.

Son séjour en Europe n'a pas encore fait l'objet de recherches approfondies. Or il comporte probablement des informations éclairantes quant à l'orientation de sa peinture. Selon deux peintres interrogés à Téhéran en 2009[5], Kamâl-ol-Molk serait devenu franc-maçon. Plusieurs sources[6] affirment également qu'il se serait lié, durant son séjour à Paris, au peintre Henri Fantin-Latour (1836-1904). Adolphe Jullien, historien et critique musical, a été l'historiographe du peintre français. Dans son ouvrage, *Fantin-Latour: sa vie et ses amitiés* (1909)[7], il n'est cependant fait aucune mention d'une rencontre ou relation avec un peintre persan. Mais Kamâl-ol-Molk a effectué un portrait du peintre français en 1900.

Fantin-Latour avait été formé par son père puis par Lecoq de Boisbaudran et Courbet. Il était entré à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris en 1854 et avait débuté au Salon de 1861. Toutefois, ce n'est qu'en 1870 qu'il obtint sa première récompense avec le tableau *Un atelier aux Batignolles,* dépeignant des personnalités artistiques de son époque (Manet, Monet, Renoir, Zola...). En 1878, il obtint une seconde médaille au Salon et fut décoré de la Légion d'honneur en 1879.[8] C'est un

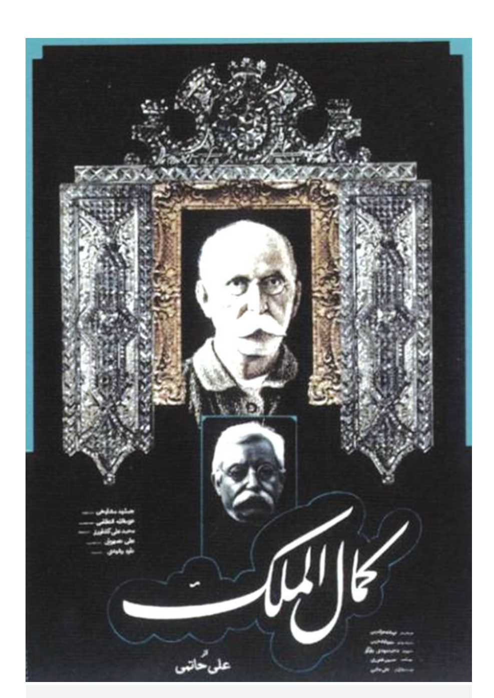
artiste au faîte de sa carrière que Kamâl-ol-Molk rencontra lors de son séjour à Paris à la fin des années 1890. D'après Adolphe Jullien, Fantin-Latour effectuait des séances quotidiennes de peinture au Louvre. C'est d'ailleurs au Louvre qu'il rencontra, dans les années 1850, Delacroix (d'où son portrait collectif *Hommage à Delacroix* peint en 1864) qui y venait souvent parler à ses élèves alors occupés, comme Fantin-Latour, à copier les œuvres de grands maîtres. Les premières copies de Fantin-Latour ont été *François Ier* et *Saint Jérôme* du Titien, *Duc de Richmond* de Van Dyck, *L'Assomption* et une *Sainte Famille* de Poussin. Il est aisé de faire le rapprochement avec les copies effectuées par Kamâl-ol-Molk, pour qui le Titien fut également un modèle prisé.

L'influence qu'a pu avoir Fantin-Latour sur Kamâl-ol-Molk, qui aurait fréquenté son atelier, semble importante mais reste difficile à mesurer. De même que Kamâl-ol-Molk, Fantin-Latour a été contemporain des impressionnistes. Le peintre français a même été leur ami. Il a peint les portraits de Manet, Monet, Renoir, Zola, Whistler…, et a partagé leurs luttes. Pourtant, de même que Kamâl-ol-Molk, il n'a pas été un impressionniste lui-même, mais bien plutôt le continuateur discret de Delacroix.

Mozaffareddin Shâh, lors de sa première visite en Europe en 1900, a demandé à Kamâl-ol-Molk de retourner en Iran. Celui-ci y retourna en 1901. Mais les troubles et intrigues s'étant développés à la Cour, ainsi que l'échec du second mariage du peintre avec Anna Qavâm al-Soltâneh, irano-arménienne ayant grandi en Autriche, le poussèrent à repartir cinq ans plus tard, en 1903, pour l'Irak. Kamâl-ol-Molk aurait prétexté un pèlerinage aux lieux saints. De ce voyage (de 1903 à 1905) sont issues plusieurs de ses œuvres les plus célèbres: *L'orfèvre de Bagdad et son apprenti*, *Place de Kerbala*, *L'Arabe endormi*.

> Son séjour en Europe n'a pas encore fait l'objet de recherches approfondies. Or il comporte probablement des informations éclairantes quant à l'orientation de sa peinture.

A son retour d'Irak, Kamâl-ol-Molk aurait sympathisé avec les constitutionnalistes. Des tableaux, comme les portraits de Sardâr As'ad Bakhtiâri[9] et d'Azâd-ol-Molk[10], deux personnages marquant de la Révolution constitutionnelle de 1906, sont souvent cités comme marques de son nouvel engagement. Il refusa, à cette époque, de



▲ Affiche pour la sortie du film *Kamâl-ol-Molk* par 'Ali Hatami, Graphiste: Mortezâ Momayez, 1984.
Forshid Mesghali, *Mortezâ Momayez. Graphic Design, Photography, Painting, 1957-2005*, Nazar Research and Cultural Institute & Musée d'Art Contemporain de Téhéran, Tehran, 2005



▲ *Mohammad Ghaffâri (Kamâl-ol-Molk),* Salle au bassin du palais Saltanatâbâd, *1882, Palais Golestân, Téhéran.*

peindre le portrait de Mohammad 'Ali Shâh Qâdjâr, succèdant à son père Mozaffareddin Shâh Qâdjâr en 1907.[11]

A son retour d'Irak, Kamâl-ol-Molk aurait sympathisé avec les constitutionnalistes. Des tableaux, comme les portraits de Sardâr As'ad Bakhtiâri et d'Azâd-ol-Molk, deux personnages marquant de la Révolution constitutionnelle de 1906, sont souvent cités comme marques de son nouvel engagement.

Les années qui suivirent la Révolution constitutionnelle ont été marquées par une intense activité culturelle. Dans ce contexte favorable, le peintre fonda en 1911, l'Ecole des Beaux-Arts (*Madreseh-ye sanâye'-e mostazrafeh*). Cette école est la première en Iran à être dédiée uniquement à l'enseignement des arts, aussi bien traditionnels que d'influence européenne. Kamâl-ol-Molk est réputé pour y avoir enseigné avec enthousiasme et générosité. Un peintre m'a relaté l'anecdote suivante.[12] Son professeur de sculpture, M. Halati, élève à l'Ecole de Kamâl-ol-Molk, avait été obligé, parallèlement à ses études, de travailler chez un épicier pour subvenir aux besoins de sa famille. Un jour, étant arrivé à l'Ecole avec de la poussière sur ses vêtements, Kamâl-ol-Molk l'aurait questionné, lui aurait demandé combien son travail à l'épicerie lui rapportait et lui aurait alloué une somme d'argent tous les mois pour qu'il puisse se consacrer exclusivement à ses études de peinture. Il est connu aussi que Kamâl-ol-Molk prenait ses repas avec ses élèves.[13]

Après la proclamation de la dynastie Pahlavi en 1925, Kamâl-ol-Molk se serait trouvé en désaccord avec Rezâ Shâh et surtout avec certains de ses ministres. Kamâl-ol-Molk aurait en effet refusé de confectionner les portraits officiels de la nouvelle famille impériale. Devant les frictions croissantes l'opposant au gouvernement de Rezâ Shâh, Kamâl-ol-Molk préféra se retirer et céder, en 1928, la direction de l'Ecole à un de ses élèves, Esmâ'il Ashtiâni, qui était déjà son assistant à la tête de l'Ecole. Un autre de ses disciples, 'Ali Mohammad Heydariân, considéré comme un bon portraitiste, serait, quant à lui, devenu le peintre officiel de la famille Pahlavi.[14] Kamâl-ol-Molk vécut ensuite à Hosseinâbâd, près de Neyshâbour, dans un de ses domaines, où il décéda, d'après *l'Institute for Iranian Contemporary Historical Studies*, le 18 août 1940 à l'âge de 93 ans

environ. Mohammad Rezâ Shâh Pahlavi ordonna en 1962 la confection d'un mausolée en hommage à Kamâl-ol-Molk, dans la ville de Neyshâbour, à côté de celui de 'Attâr.[15]

La construction de la légende autour du personnage

Les controverses et rumeurs sur certains positionnements de Kamâl-ol-Molk durant sa vie, ainsi que les interrogations restées sans réponse concernant les douze années qu'il passa à Hosseinâbâd, - où il perdit l'usage d'un œil et renonça à la peinture -, ont attiré l'attention des écrivains, réalisateurs et artistes iraniens, qui ont construit et diffusé une image romantique, voire politisée du personnage. Un peintre interrogé à Téhéran en 2009 m'a confié par exemple avoir lu avec avidité dans sa jeunesse un roman, écrit par un écrivain iranien reconnu, Bozorg 'Alavi, et qui avait Kamâl-ol-Molk pour héros.

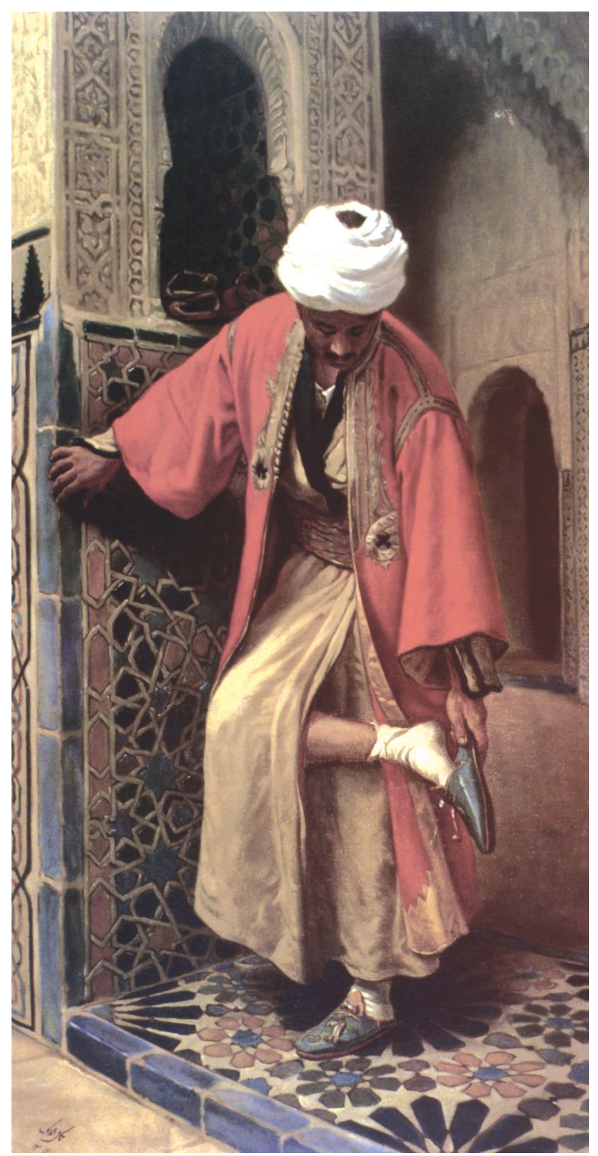
Les controverses et rumeurs sur certains positionnements de Kamâl-ol-Molk durant sa vie, ainsi que les interrogations restées sans réponse concernant les douze années qu'il passa à Hosseinâbâd, - où il perdit l'usage d'un œil et renonça à la peinture -, ont attiré l'attention des écrivains, réalisateurs et artistes iraniens, qui ont construit et diffusé une image romantique, voire politisée du personnage.

Bozorg 'Alavi a effectivement écrit en 1952 un livre intitulé *Tcheshmhâyesh* («Ses yeux»). Influencé par la vague du réalisme socialiste et des sujets populaires, 'Alavi y a créé l'image héroïque du



▲ *Mohammad Ghaffâri (Kamâl-ol-Molk),* L'orfèvre de Bagdad et son apprenti*, 1902*

peintre «Makân», considéré à la fois comme un artiste célèbre et comme un activiste leader d'un mouvement révolutionnaire clandestin. Certains critiques ont vu dans ce Makân un amalgame des personnages de Kamâl-ol-Molk et de Taqi Arani, à la tête des activistes marxistes en Iran dans les années 1930. Makân est dépeint dans la première partie du roman comme «*le plus grand artiste de ces cent dernières années… qui a fait partie des rares personnes qui ont eu le courage de lutter contre le régime*» (p. 6). Quand le Commandant de l'Armée visite l'Ecole de peinture,



▲ *Kamâl-ol-Molk,* Egyptian*, 1896, Musée du Parlement (*Madjles*)*

Makân le reçoit avec froideur. En retour, le gouvernement ne prête guère attention à son école artistique (pp. 16-17). Makân avait refusé de peindre le portrait de Rezâ Shâh et avait peint à la place vingt-deux portraits de son domestique, Aghâ Rajab, et de peintures de paysage détaillant les conditions de travail de la paysannerie dans les villages (pp. 17-18). «*Il lutte contre la tyrannie dans ses peintures, c'est un artiste animé d'une conscience sociale*» (p.32).[16]

Ce portrait de Kamâl-ol-Molk, sous l'aspect d'un homme courageux et engagé, semble avoir eu notamment pour source la biographie écrite peu de temps auparavant par un des disciples du peintre, Hasan-'Ali Vaziri, et qui aurait été publiée en 1946. En une centaine de pages environ, dans une œuvre mi-fictionnelle mi-documentaire, celui-ci dépeint son maître comme un homme digne ayant réussi à tenir tête aux puissants Ministres de l'Education de son époque et à Rezâ Shâh lui-même.[17]

Nous avons également interrogé de nombreux Iraniens non-artistes, notamment des Iraniens vivant à Los Angeles et dont nous avons pu croiser la route en 2010, sur ce qu'ils savaient des peintres de leur pays actifs au XXe siècle. Ils ont évoqué majoritairement deux personnalités: Kamâl-ol-Molk et le miniaturiste Mahmoud Farshtshiân. Il est intéressant de remarquer que l'image qu'ils avaient de Kamâl-ol-Molk provenait également d'un film réalisé par 'Ali Hâtami. Ce réalisateur et scénariste de talent n'a pas attiré l'attention internationale mais a rencontré de grands succès d'audience en Iran, notamment pour trois séries télévisées qui sont considérées aujourd'hui comme des classiques dans le pays. En 1984, 'Ali Hatami a écrit et réalisé un film intitulé *Kamâl-ol-Molk*, dont il a lui-même reconstitué le décor et les costumes. Kamâl-ol-Molk y est interprété par un acteur reconnu, Djamshid Mashâyekhi, qui a reçu pour ce rôle le Prix du Meilleur Acteur au Troisième Festival Fadjr à Téhéran. L'image donnée de Kamâl-ol-Molk y était très favorable. Le fait qu'il ait tenu tête à Rezâ Shâh a sans doute accru son prestige après l'avènement de la République islamique. Les personnes avec lesquelles nous nous sommes entretenus se rappellent d'un personnage charismatique, apparaissant en long manteau noir dans le film.[18] Kamâl-ol-Molk est également

furtivement présent dans une des trois grandes séries télévisées de ‘Ali Hâtami, intitulée «Le rossignol» (*Hezâr Dastân*, 1978-1987), pour laquelle un quartier entier de l’époque de Nâssereddin Shâh a été reconstitué par le réalisateur, dans le Sud de Téhéran.

Kamâl-ol-Molk mobilise désormais l’imagination populaire autant que celle des artistes. Beaucoup d’histoires circulent à son sujet. Un peintre iranien rencontré à Paris[19] m’a également conté non sans une pointe de malice la fable de la pièce de monnaie que Kamâl-ol-Molk aurait dessinée à s’y méprendre, dupant le serveur, au moment de payer sa note dans un restaurant européen. Le serveur, essayant ensuite de vider la soucoupe de sa pièce de monnaie, a remarqué que celle-ci ne tombait pas! Dans cette fable, l’Europe se fait prendre à son propre jeu du faux-semblant. ■

Kamâl-ol-Molk mobilise désormais l’imagination populaire autant que celle des artistes. Beaucoup d’histoires circulent à son sujet.

---

1. Conférence de Shahriyar Adle, «L’organisation du patrimoine culturel de l’Iran et les archives du film à l’Institut de la cinématographie en France», Séminaire «Pratiques cinématographiques – Figures de l’Islam et de ses mondes», EHESS, 1er avril 2010.
2. Ruin Pâkbâz, dans son *Encyclopédie de l’Art*, définit «Farangi sâzi» ainsi: «*Expression qui définit le choix, effectué par une partie des anciens miniaturistes iraniens et indiens, d’une prise en compte partielle du modèle de la peinture européenne. Ceux-ci, dans la méthode, ont copié en profondeur les coups de pinceaux et même parfois les sujets et les motifs de la peinture européenne*». «Farangi sâzi», *Dâyereh-ye al-ma’âref-e honar* (Encyclopédie de l’art), Farhang-e mo’âsser, Tehrân, 2007.
3. ‘Ali-Qoli Mirzâ E'tezâd al-Saltâneh (1822-1880), un des oncles paternels de Nâssereddin Shâh, avait pris la tête du Ministère de l’Instruction Publique après sa création en 1866. Dirigeant l’Ecole polytechnique Dâr-ol-Fonoun depuis 1858, il avait reçu le titre honorifique de Ministre des Sciences (*vazir-e ‘oloum*). Voir Nâder Nasiri-Moghaddam, *L’archéologie française en Perse et les antiquités nationales (1884-1914)*, Connaissances et savoirs, Paris, 2004: chap. X.
4. *L’Ecole de Kamâl-ol-Molk* (Maktab-e Kamâl-ol-Molk), Nashr-e Abgineh, Tehrân, 1986.
5. Cette information est corroborée par l’article «Kamâl-ol-Molk» de l’Encyclopaedia Iranica: http://www.iranica.com/articles/kamal-al-molk-mohammad-gaffari.
6. Le peintre 'Abbâs Mo’âyeri, lors d’un entretien à Paris en novembre 2010, m’a rapporté que Kamâl-ol-Molk avait fréquenté l’atelier de Fantin-Latour. Il tenait cette information des écrits de l’un des disciples de Kamâl-ol-Molk, Esmâ’il Ashtiâni (Voir Esmâil Ashtiâni, “Sharh-e hâl va târikh-e hayât-e Kamâl-al-Molk,” in *Honar o mardom* 1/7, 1963, pp. 8-19).
7. Adolphe Jullien, *Fantin-Latour: sa vie et ses amitiés*, édition Lucien Laveur, Paris, 1909.
8. E. Benezit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Gründ, Paris, 1976.
9. Sardâr As’ad Bakhtiâri a été un leader de la Révolution constitutionnelle en Iran. Il était à la tête de la tribu Bakhtiâri et en 1909, parvient, avec ses forces, à s’assurer le contrôle de Téhéran pour forcer le pouvoir à établir des réformes démocratiques.
10. Après l’abdication de Mozaffareddin Shâh en 1910 pour que son très jeune fils Ahmad Mirzâ lui succède, Azâd-ol-Molk est nommé régent, selon le vœu des constitutionnalistes, mais décède l’année suivante.
11. «Kamâl-ol-Molk», *Encyclopaedia Iranica* : http://www.iranica.com/articles/kamal-al-molk-mohammad-gaffari.
12. Entretien avec 'Abbâs Mo’âyeri à Paris le 23 avril 2010: ce peintre a étudié auprès de disciples de Kamâl-ol-Molk et de Hossein Behzâd puis à la Faculté des Arts Décoratifs à Téhéran. Il séjourne en France depuis les années 1970.
13. «Kamâl-ol-Molk», *Encyclopaedia Iranica* : http://www.iranica.com/articles/kamal-al-molk-mohammad-gaffari.
14. D’après un entretien avec le peintre 'Abbâs Mo’âyeri, Paris, avril 2010.
15. Talinn Grigor, «Recultivating ‘Good Taste’: The Early Pahlavi Modernists and Their Society for National Heritage», *Iranian Studies*, vol.37, N°1, March 2004.
16. Tiré de la traduction de *Tcheshmhâyesh* effectuée par John O’Kane sous le titre *Her eyes,* Londres, 1989.
17. «Kamâl-ol-Molk», *Encyclopaedia Iranica*: http://www.iranica.com/articles/kamal-al-molk-mohammad-gaffari. Hasan -‘Ali Vaziri et Bozorg ‘Alavi auraient été amis.
18. Selon Azin Hoseinzâdeh, le peintre Shâpour dans *Khosrow et Shirin* (Nezâmi), qui peint par trois fois le portrait de Khosrow et suscite l’amour des deux héros, est également décrit vêtu d’une robe sombre, ce qui lui octroie une dimension spirituelle. Azin Hoseinzâdeh, *Figuration et mise en abîme dans la littérature persane: la représentation du corps humain et le rôle de l’art et de l’artiste dans Khosrow et Shirin, les sept portraits de Nezami et la Chouette Aveugle de Hedayat*, Phd Paris 3, 2000.
19. Entretien avec 'Abbâs Mo’âyeri, à Paris le 23 avril 2010.

La littérature populaire de la période qâdjâre

Ulrich Marzolph*
Traduction: Hodâ Sadough

Dans les zones culturelles islamiques, les discussions sur l'évolution historique de la littérature populaire sont dominées par un ouvrage historique particulier qui représente une source indispensable d'information sur l'époque médiévale. Ce catalogue de livres compilé par un libraire de Bagdad, Mohammad ibn Eshâgh ibn al-Nadim, durant la seconde moitié du Xe siècle, et connu par son titre générique d'*Al-Fihrist*, est universellement reconnu comme une œuvre d'une importance unique pour l'étude de la littérature arabo-persane. Son neuvième chapitre est consacré aux contes et contient une multitude d'informations sur la littérature narrative contemporaine, y compris l'une des premières déclarations connues sur l'histoire des *Mille et Une Nuits*, l'évocation d'Alexandre le Grand comme le premier empereur à encourager la narration, mais rend aussi compte de l'encyclopédie des contes populaires compilés par Mohammad ibn Abdous al-Jansiyarl, aujourd'hui disparue.

Le catalogue de Al-Nadim reste une œuvre singulière en terme d'approche et de documentation, et ce du fait qu'aucun autre travail de portée similaire n'a été conservé pendant les siècles suivants ni aucune autre période dans le monde islamique. Le domaine de la culture narrative persane du Moyen âge, à propos duquel le *Fihrist* contient également un grand nombre de références de premier ordre, a été traité à partir de déclarations disparates qui sont particulièrement utiles pour l'étude de l'histoire de la littérature épique. Pourtant, il n'existe aucune information ni évaluation générale du contenu et du rôle de la littérature populaire en Iran. Cet article cherche à combler cette lacune dans nos connaissances, en se concentrant particulièrement sur l'époque qâdjâre, période qui constitue à bien des égards un intermédiaire entre la tradition et la modernité.

Des spécialistes du folklore persan tels que William Hanaway et Mohammad Ja'far Mahjoub ont présenté leur définition de la littérature populaire à partir de critères relatifs à la forme et au contenu. Hanaway, dont l'intérêt principal se porte sur la littérature épique, adopte une définition assez étroite de la littérature populaire selon laquelle elle désigne un corps narratif littéraire en prose issu de légendes nationales perses. Mahjoub, de son côté, a l'avantage d'avoir étudié un large éventail d'œuvres littéraires disponibles durant sa jeunesse. La série d'articles qu'il a publiés dans la revue iranienne *Sokhan* était initialement conçue comme une étude concise de différentes sortes de littérature populaire, par ordre alphabétique. Les différentes catégories de conte que Mahjoub a présenté étaient répertoriés de la façon suivante:

1) Histoires tirant uniquement leur origine de l'imagination des conteurs, telles que Amir Arsalân, Malek Bahman, Badi'-ol-Molk, or Noush-âfarin-e Gohartâj;

2) Contes faisant appel à un événement historique, tels que *Romouz-e Hamzeh* (Les mystères de Hamzeh), *Eskandarnâmeh*, *Rostam nâmeh*, ou *Hossein-e kord*;

3) Histoires de figures religieuses célèbres, telle que le *Khâvar nâmeh*;

4) Histoires mettant en relief le rôle historique des personnalités religieuses, telle que le *Mokhtâr nâmeh*;

5) Contes d'aventures amoureuses et autres, tels que *Haft peykar-e Bahrâm-gour* (Les sept étoiles de Bahrâm Gour), *Hâtam-e Tâ'i*, *Tchahâr darvish* (Les quatre derviches), *Salim-e Javâheri*, *Dalleh-ye Mokhtâr* et *Makr-e zanân* (La ruse des femmes);

6) Contes ou collections dont les acteurs sont des animaux, tel que *Tchehel touti* (Les quarante perroquets), *Khâle souske* (Mademoiselle Grillon), *Aghâ Moushe* (Monsieur Souris) et *Moush va gorbeh* (Le chat et la souris);

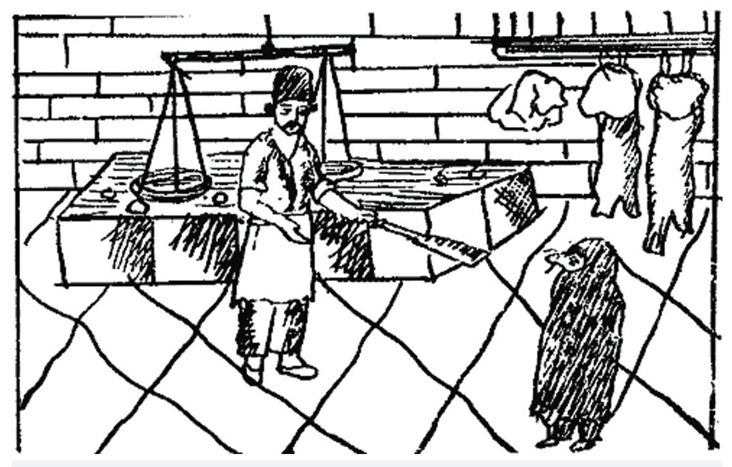
7) Œuvres diverses des poètes persans classiques publiées dans des éditions populaires. Bien que la série de Mahjoub fut laissée inachevée, elle reste jusqu'à nos jours un ouvrage extrêmement précieux et bien informé sur le sujet.

Il faut indiquer cependant que ni l'approche de Hanaway, ni celle de Mahjoub, ne prennent en compte les mécanismes de la production et de distribution de la littérature populaire, que les recherches récentes évaluent comme étant tout aussi décisifs pour la compréhension de la vulgarisation de certains genres littéraires. Alors que Hanaway s'est consacré en grande partie à l'étude des manuscrits, Mahjoub paraît être plus conscient de l'étendue des possibilités de distribution offertes par l'introduction de l'imprimerie en Iran. D'autre part, alors que Mahjoub était plutôt intéressé par la littérature populaire de son époque, il a également présenté à ses lecteurs, dans un aperçu, la littérature populaire qui était à la disposition du public à la fin de la période qâdjâre. Mahjoub est né en 1923. Ainsi, quand, dans les années 1950, il écrivait au sujet de ses expériences de lecture durant sa jeunesse, il devait avoir à l'esprit la littérature populaire disponible dans les années 1930. A cet égard, il convient de noter que la littérature populaire du début du XXe siècle n'est pas fondamentalement différente de celle des récits oraux contemporains. Des collections telles que les contes narrés par Mashdi Guilân Khânom lorsqu'elle avait environ soixante-dix ans, au milieu des années 1940, permettent d'avoir une idée du type de contes folkloriques

Cet article cherche à combler cette lacune dans nos connaissances de la littérature populaire iranienne, en se concentrant particulièrement sur l'époque qâdjâre, période qui constitue à bien des égards un intermédiaire entre la tradition et la modernité.



▲ *Scène du livre de* Khâle souske*, utilisé dans les écoles primaires, publié en 1936*



▲ *Gravure du livre de* Khâle souske*, lithographie de la période qâdjâre*

La performance orale des aventures du bijoutier Salim-e Javâheri, enregistrée dans la seconde moitié du XXe siècle, remonte aux petits ouvrages imprimés vendus au milieu du XXe siècle, qui provenaient eux-mêmes d'un texte imprimé de la période qâdjâre, au milieu du XIXe siècle. Les valeurs morales et culturelles de ce texte remontent encore plus loin, à la période safavide, où le roman a probablement été compilé.



▲ *Salim Javâheri parmi les démons. Gravure d'un ouvrage non daté de la période qâdjâre*

oralement transmis à la fin de la période qâdjâre.

En outre, malgré le manque de témoignages contemporains sur la nature de la tradition orale durant cette période, il est important de noter que même au début du XXIe siècle, un grand-père peut combler cette lacune de quatre à cinq générations, en rapportant les histoires que lui racontait son propre grand-père. Ainsi, un lien peut être créé entre aujourd'hui et le milieu du XIXe siècle, en pleine époque qâdjâre.

De même, la majorité de la littérature populaire disponible au milieu du XXe siècle provient des sources imprimées durant le XIXe siècle. L'apparition de nombreux ouvrages imprimés a entraîné la formation d'un nouveau genre littéraire pour lequel aucun terme générique n'avait encore été créé dans la langue persane. Ce genre émergent pouvait à juste titre être intitulé *Adabiât-e tanâbi* (La littérature cordelière), une expression forgée par l'Espagnol Piergos de Cordel: elle provient du fait que les kiosques à journaux et les marchands ambulants étalaient alors leurs journaux et livrets à bas prix sur une corde épinglée entre deux arbres. Dans une certaine mesure, la littérature populaire a semblé être plus résistante au changement culturel que la tradition orale. La performance orale des aventures du bijoutier Salim-e Javâheri, enregistrée dans la seconde moitié du XXe siècle, remonte aux petits ouvrages imprimés vendus au milieu du XXe siècle, qui provenaient eux-mêmes d'un texte imprimé de la période qâdjâre, au milieu du XIXe siècle. Les valeurs morales et culturelles de ce texte remontent encore plus loin, à la période safavide, où le roman a probablement été compilé.

En Iran, dès 1950, la tradition orale est soumise à un changement considérable suivant les développements politiques et socio-économiques qui donnent lieu à une nouvelle orientation décisive dans le domaine de la littérature populaire. Cette évolution atteint son zénith avec la Révolution islamique de 1979 qui a marqué une rupture avec la tradition du XIXe siècle. Cette déclaration ne doit bien entendue pas être généralisée, car elle ne s'applique pas pour chaque élément de la littérature populaire. Quoi qu'il en soit, il peut être supposé que la lecture populaire du XXe correspondait plus ou moins aux éléments et sources disponibles durant le siècle précédent.

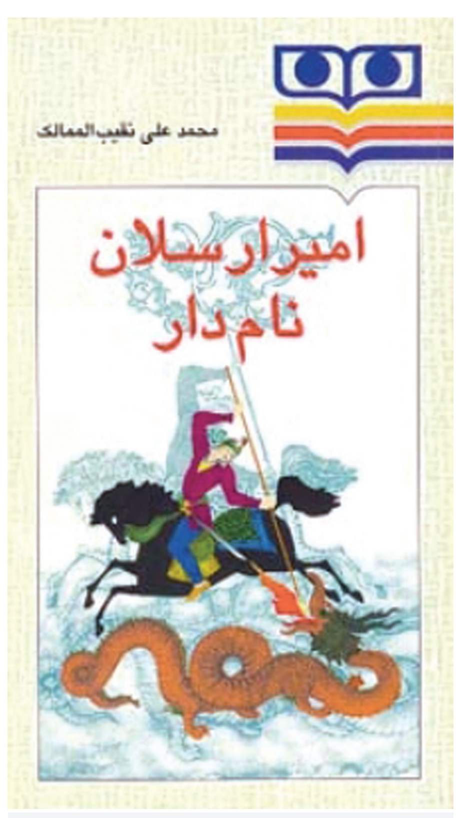
Sur un autre plan, il faut aussi garder à l'esprit que le terme «littérature» avait acquis une toute nouvelle signification au cours de la période qâdjâre. Selon la perception traditionnelle, la littérature désigne principalement des œuvres des poètes classiques étant uniquement disponibles en manuscrit. L'introduction de l'imprimerie en Iran au début du XIXe siècle a rendu possible de nouveaux modes de production, transmission et distribution de texte. Cette accessibilité publique à la matière écrite avait le potentiel de populariser littéralement toutes sortes de littérature, qui étaient auparavant, pour la plupart, disponibles uniquement par le biais de la récitation ou la performance orale à partir d'un manuscrit. Bien que les circonstances exactes de ce processus restent à être étudiées en détail, il est évident que l'introduction de l'imprimerie aurait également influencé l'apparition et la définition d'un concept de la littérature populaire. La grande disponibilité des œuvres imprimées durant la période qâdjâre nous mène à reconsidérer la définition de la littérature populaire comme un genre littéraire particulier produit en grande quantité. Il faut indiquer que cette notion de littérature populaire n'exclut guère la littérature savante ou

L'introduction de l'imprimerie en Iran au début du XIXe siècle a rendu possible de nouveaux modes de production, transmission et distribution de texte. Cette accessibilité publique à la matière écrite avait le potentiel de populariser littéralement toutes sortes de littérature, qui étaient auparavant, pour la plupart, disponibles uniquement par le biais de la récitation ou la performance orale à partir d'un manuscrit.

les ouvrages historiques: la littérature savante pourrait être également produite en grand nombre et aussi bien devenir populaire parmi des groupes bénéficiaires,



▲ *Salim Javâheri luttant contre le démon cannibale. Gravure d'un ouvrage non daté de la période qâdjâre*



▲ *Couverture du livre* Amir Arsalân Nâmdâr *(Seigneur Arsalân le Valeureux) de Mohammad 'Ali Naghib-ol-Mamâlek*

comme toute autre chose. Cette observation est cependant limitée à la littérature populaire dans le sens traditionnel de folklore, ce qui implique une qualité narrative. Ce genre de littérature narrative emploie souvent une approche pseudo-historique intégrant des éléments de fiction, fantaisie et magie.

En résumé, la littérature populaire telle que considérée dans cet article fait référence à des œuvres narratives à caractère pseudo-historique ou purement fictives, imprimées et distribuées dans des quantités relativement importantes. Cette production de masse entraîne inévitablement un plus grand nombre de lecteurs qui, par le biais de la récitation, pouvaient en diffuser le contenu à une communauté encore plus étendue de personnes non-alphabétisées. ■

---

*Publié dans la revue *Asian Folklore Studies*, Vol. 60, 2001: 215-236.

Bibliographie:

-Edwards, Edward, *A catalogue of Persian printed books in the British Museum*, London, British Museum, 1922.
-Elwell-Sutton, Lawrence E., *A narrator of tales from Tehran*, Arv 36: 201-208, 1980.
-*Fehrest-e ketâb-hâ-ye tchâpi-ye fârsi az âghâz tâ âkhar-e sal-e 1345* (Liste des ouvrages imprimés en persan de l'origine jusqu'en 1966), ed. E. Yârshâter, 3 Vol, Téhéran, Bongâh-e nashr va tarjomeh-ye ketâb, 1352 (1973).
-Fontana, Maria Vittoria, "Iconografia del Ahl al-bayt. Immagini di arte persiana dal XII al XX secolo", *Supplemento No. 78 to Annali 54.1*, 1994.
-Rotzfeld, G.; Grotzfeld, Heinz & Sophia, *Die Erzahlungen aus lausendundeiner Nacht*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984.
-Hanaway, William L., *Popular literature in Iran. In Iran: Continuity and variety*, ed. E J. Chelkowski, 59-75. New York, Center for Near Eastern Studies, 1971.
-Homâyouni, Sâdeq, *Hosayniyeh-ye Mosir*, Téhéran, Soroush, 2535, 1977 (2e ed. 1371/1992).
-Homâyouni, Sâdeq, *Ta'ziyeh dar Irân*, Shirâz, Navid, 1368 (1989).
-Irwin, Robert, *The Arabian Nights: A companion*, London, Allen Lane, Penguin, 1994.
-Leder, Stefan (ed.), *Story-telling in the framework of non-fictional Arabic literature*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1998.
-Mahjoub, Mohammad Ja'far, "Dâstân-hâ-ye 'ammiyâneh-ye fârsi" (Histoires populaires persanes), *Sokhan* 10.1 (1338): 64-68, ainsi que les 22 numéros suivants de cette revue jusqu'à *Sokhan* 12 (1340): 1013-1025), 1959.

La traduction sous les Qâdjârs: un point d'épanouissement dans l'histoire de l'évolution socioculturelle en Iran

Sepehr Yahyavi

Le texte qui suit ne prétend pas, de près ou de loin, être une étude exhaustive ni même holistique sur le sujet en question. L'élaboration d'une telle tâche déborde certainement des compétences de son auteur, d'autant plus que la matière semble presque épuisée par les travaux des chercheurs iraniens et étrangers.

Parmi ceux qui ont depuis longtemps le souci d'examiner les traces de la traduction dans la période historique qâdjâre, les travaux des Français occupent une place digne d'estime. Les travaux des iranologues français, comme Gilbert Lazard et Christophe Balaÿ, pour ne citer qu'eux, portant majoritairement sur la genèse et le mouvement évolutif des nouveaux genres littéraires en Iran moderne, sont à cet égard exemplaires.

La traduction en relation avec les débuts de l'impression en Iran

L'Iran du milieu du XIXe siècle est témoin de l'entrée des techniques d'impression mécanique sur l'ordre et la volonté d'Abbâs Mirzâ, l'un des innombrables fils de Fath'Ali Shâh, prince érudit qui ne monta jamais sur le trône, car prématurément assassiné par les conspirations courantes à la cour.

La première imprimerie en Iran fut donc exploitée vers ce milieu de siècle à Tabriz, qui était en ce temps-là un grand carrefour d'idées et de marchandises (comme ces deux activités intellectuelles et pécuniaires marchent souvent et curieusement bien l'une à côté de l'autre!), pour ensuite s'installer à Téhéran. Ce qui a permis le développement de genres littéraires tels que celui de la nouvelle. Ce genre est cependant né avec un retard considérable par rapport au roman qui apparaissait déjà sous forme de romans feuilletons. Les revues et journaux qui étaient publiés auparavant à l'étranger par les intellectuels iraniens, vivant en exil volontaire ou involontaire, ont également commencé à être imprimés à l'intérieur du pays.

C'est ce même 'Abbâs Mirzâ qui commanda les premières traductions littéraires *officielles* à un homme de culture qui s'appelait Mohammad Tâher Mirzâ, et qui a entre autres mis en version persane les romans d'Alexandre Dumas. La plupart de ces œuvres, comportant des caractères picaresques et aventureux, s'adaptaient bien au goût des Iraniens éduqués, bien souvent des hommes de la cour qâdjâre de l'époque.

Il faut également citer le nom de Mirzâ Habib, qui a adapté en persan *Les aventures de Haji Baba d'Ispahan*, ouvrage à l'attribution incertaine, considéré depuis longtemps comme avoir été écrit par James Mourier. Aujourd'hui pourtant, les avis sont presque unanimes pour dire que la version anglaise n'est qu'une adaptation d'une œuvre française.

La traduction et son rôle indéniable dans la Révolution constitutionnelle iranienne

Les intellectuels iraniens de la période prérévolutionnaire n'étaient pas tous des traducteurs, mais ils savaient ou maîtrisaient pour la plupart des langues étrangères, surtout le russe et le français, en plus de l'arabe et du turc. D'importantes personnalités comme 'Abdolrahim Tâlebov, commerçant et penseur né à Tabriz et immigré à Tbilissi, auteur du célèbre


▲ *'Abdolrahim Tâlebov*

Livre d'Ahmad, et de *Masâlek-ol Mohsenin* (Les Voies des Bienveillants); Mirzâ Fath 'Ali Akhoundzâdeh (Akhoundov), auteur et dramaturge turcophone, ayant imité Molière dans six de ses comédies; Mirzâ Aghâkhân Kermâni; Hâj Zeyn-ol-'Abedin Marâghei,


▲ *Mohammad Tâghi Bahâr*


▲ *Mohammad Tâher Mirzâ*

auteur du *Siyâhat-Nâmeh-ye Ibrâhim Beyg* (Carnet de voyages d'Ibrâhim Beyg) et beaucoup d'autres penseurs et écrivains ont tous contribué, à des degrés divers, aux profonds changements de la société iranienne durant cette époque de lutte et de combat et ont tenté de réveiller et d'avertir le peuple iranien, entreprise qui fut bien souvent avortée par les forces antirévolutionnaires pro-coloniales.

De tels personnages ont fait avancer, directement ou indirectement, une société avide de transformations et révoltée, et ont aussi créé les prémisses d'une évolution vraie et totale. Nous voyons ici comme ailleurs et dans chaque révolution que la théorie et la pratique vont de pair, que l'importation d'idées n'est point une intrusion culturelle, mais un élément qui s'insère dans le courant rapide et profond des évènements.

C'est plus tard que le pays fut témoin de l'apparition de grandes personnalités comme 'Ali Akbar Dehkhodâ, Mohammad Tâghi Bahâr, Saeid Nafisi,

Mohammad 'Ali Foroughi et tant d'autres. La traduction, nous le savons tous, est un pont utile de transmission, de transfert et d'échange d'idées et de mentalités, c'est faire la connaissance et la reconnaissance d'autres modes et modalités d'exister et de réfléchir. Enfin, c'est un phénomène qui joue très souvent le rôle d'un *transit international routier*, mais sur le plan des idées et des *désirs*. Elle se situe alors à l'opposé de toute volonté de stabilité, *volonté* qui, pourtant, n'en est guère une.

Après tout, si une révolution apporte toujours et inéluctablement des violences, la traduction qui en est souvent un intermédiaire et un support, est d'ordinaire accompagnée de *violations* des règles dictées et fixées, tant sur le plan littéraire qu'au niveau intellectuel. D'autre part, si nous avons aujourd'hui de nombreux bons traducteurs en Iran dans divers domaines littéraires et techniques, scientifiques et autres, cette situation n'est-elle pas le fruit d'une base fournie par la première génération révolutionnaire de l'Iran moderne? Cette génération a agi, nous pouvons le dire avec certitude, dans la direction de la destruction d'un ordre monarchique ancien, en se basant sur les travaux des hommes qui avaient la *volonté* d'abolir une oligarchie féodale décadente et stérile.

Si une révolution apporte toujours et inéluctablement des violences, la traduction qui en est souvent un intermédiaire et un support, est d'ordinaire accompagnée de *violations* des règles dictées et fixées, tant sur le plan littéraire qu'au niveau intellectuel.

La traduction et le journalisme en Iran: une relation étroite ou un rapport éloigné?

Etant donné la relation étroite qui existe entre le journalisme et la prose, tout

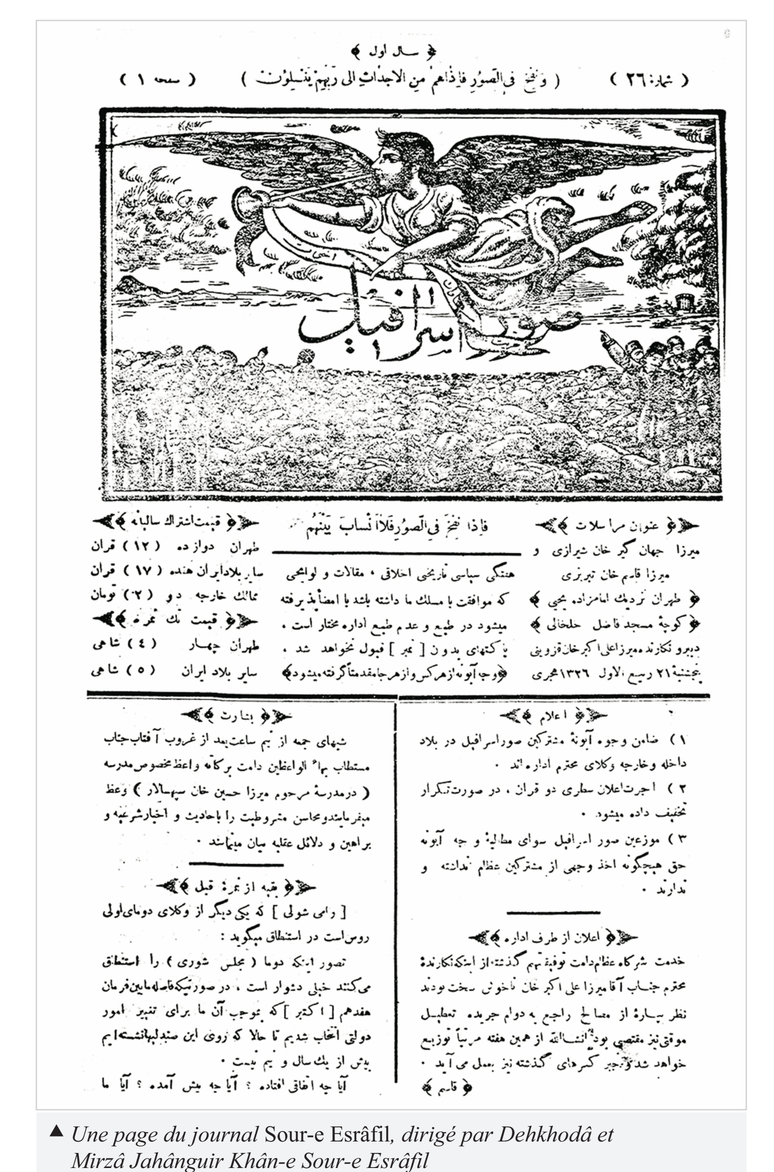


▲ *Mirzâ Aghâkhân Kermâni*



▲ *Mirzâ Fath 'Ali Akhoundzâdeh (Akhoundov)*

changement quantitatif ou qualitatif dans l'un de ces deux domaines entraînera très probablement un changement dans l'autre. Le chef-d'œuvre en prose satirique de 'Ali Akbar Dehkhodâ, appelé *Charand o Parand* (Des balivernes) en est la preuve. Cet ouvrage compte parmi les œuvres qui ont fait sensiblement bouger, voire déplacer, les frontières de la prose persane qui stagnait depuis longtemps et qui avait pris la forme d'une écriture administrative sèche, prétentieuse et très lourde durant l'ère qâdjâre.


سال اول

(نمره: ۲۶) (ونفخ فی الصور فاذاهم من الاجداث الی ربهم ینسلون) (صفحه ۱)

فاذا نفخ فی الصور فلا انساب بینهم

عنوان مراسلات
میرزا جهانگیر خان شیرازی و
میرزا قاسم خان تبریزی
طهران نزدیک امامزاده یحیی
کوچهٔ مسجد فاضل خلخالی
دبیرو نگارنده میرزا علی اکبرخان قزوینی
پنجشنبه ۲۱ ربیع الاول ۱۳۲۶ هجری

هتکی سیاسی تاریخی اخلاقی ، مقالات و لوایحی
که موافقت با مسلک ما داشته باشد با امضا پذیرفته
میشود در طبع و عدم طبع اداره مختار است .
با کتهای بدون [تمبر] قبول نخواهد شد .
وجه آبونه از هرکس و از هرجا مقدمتاً گرفته میشود

قیمت اشتراک سالیانه
طهران دوازده (۱۲) قران
سایر بلاد ایران هفده (۱۷) قران
ممالک خارجه دو (۲) تومان
قیمت تک نمره
طهران چهار (۴) شاهی
سایر بلاد ایران (۵) شاهی

اعلام
۱) ضامن وجوه آبونهٔ مشترکین صوراسرافیل در بلاد داخله وخارجه وکلای محترم اداره اند .
۲) اجرت اعلان سطری دو قران ، در صورت تکرار تخفیف داده میشود .
۳) موزعین صور اسرافیل سوای مطالبهٔ وجه آبونه حق هیچگونه اخذ وجهی از مشترکین عظام نداشته و ندارند .

اعلان از طرف اداره
خدمت شرکاء عظام دامت توفیقهم گذشته از اینکه نگارندهٔ محترم جناب آقا میرزا علی اکبر خان ناخوش سخت بودند نظر بپارهٔ از مصالح راجع به دوام جریده تعطیل موقتی نیز مقتضی بود انشاالله از همین هفته مرتباً توزیع خواهد شد وتجبیر کسرهای گذشته نیز بعمل می آید .
قاسم

بشارت
شبهای جمعه از نیم ساعت بعد از غروب آفتاب جناب مستطاب بهاء الواعظین دامت برکاته واعظ مخصوص مدرسه (درمدرسهٔ مرحوم میرزا حسین خان سپهسالار) وعظ میفرمایند ومحاسن مشروطیت را باحادیث و اخبار شرعیه و براهین و دلائل عقلیه بیان مینمایند .

بقیه از نمرهٔ قبل
[رامی شولی] که یکی دیگر از وکلای دومای اولی روس است در استنطاق میگوید :
تصور اینکه دوما (مجلس شوری) را استنطاق می‌کنند خیلی دشوار است ، در صورتیکه فاصله مابین فرمان هفدهم [اکتبر] که بموجب آن ما برای تغییر امور دولتی انتخاب شدیم تا حالا که روی این صندلیها نشسته ایم بیش از یک سال و نیم نیست .
آیا چه اتفاق افتاده ؟ آیا چه پیش آمده ؟ آیا ما

▲ *Une page du journal* Sour-e Esrâfil*, dirigé par Dehkhodâ et Mirzâ Jahânguir Khân-e Sour-e Esrâfil*

Publiés d'abord sous le pseudonyme de *Dokhu* dans le célèbre journal progressiste *Sour-e Esrâfil*, dirigé par Dehkhodâ lui-même et Mirzâ Jahânguir Khân-e Sour-e Esrâfil, ces textes marquent un tournant décisif entre la prose archaïque et élitiste, et la genèse heureuse de la prose moderne persane, accompagnatrice et annonciatrice d'une transformation dans les tréfonds de la société iranienne, hiérarchisée et colonisée.

Rappelons que c'est ce même Dehkhodâ qui non seulement a traduit pour la première fois des œuvres de Rousseau et de Montesquieu en persan, mais a également rédigé, durant plus d'une trentaine d'années, le premier grand dictionnaire persan moderne, qui fut aussi une encyclopédie (dictionnaire des noms propres) et rassembla pour la première fois les proverbes et dictons persans réunis dans un livre en quatre volumes (*Amsâl o Hekam*).

Nous voyons à quel point non seulement les changements de la prose persane sont dus à l'influence des traductions, mais également que la culture journalistique a été indéniablement marquée par ces traductions. Sans traduction, pas de journalisme, et donc pas de révolution. Il faut en même temps souligner le rôle des premiers étudiants iraniens envoyés en Europe (en Angleterre, en Russie et en France) dans le réveil révolutionnaire.

La traduction et ses rapports avec les premières écoles modernes en Iran

La relation qui s'établit entre la traduction et la fondation des premières écoles et écoles supérieures en Iran n'est

pas moins conséquente que celle que nous avons déjà indiquée avec l'impression et le journalisme. Dar-ol Fonoun a été la première vraie école supérieure moderne en Iran, mais cette école, dont les enseignants étaient européens et les cours dispensés en allemand ou français, était restreinte aux princes et aux nobles.

C'est en fait Mirzâ Hassan Roshdieh, à qui Nimâ Youchij dédia son poème intitulé «La mémoire de certains amis me fait survivre», qui fonda en quelque sorte la première école *populaire* en Iran.

L'un des services rendus par les enseignants et les étudiants de cette école et des écoles suivantes bâties sur le même modèle, ainsi que par les étudiants envoyés en Europe, est cette base linguistique qu'ils ont fournie pour eux-mêmes et pour l'ensemble de la société limitée des intellectuels (et beaucoup plus *contrainte* des *intellectuelles*) de l'Iran. Le public des traductions et des adaptations techniques était constitué en grande partie des étudiants et des futurs spécialistes, comme le public des traductions littéraires fut pendant longtemps une population peu alphabétisée, réprimée et affamée, ainsi que majoritairement rurale et sédentaire.

L'éclosion de la pensée et de la réalité révolutionnaire iranienne (constitutionnelle) est largement tributaire de la traduction et, un peu étrangement mais presque naturellement, de l'imitation des œuvres étrangères. Le folklore romanesque iranien de cette période (comme *Amir Arsalan-e Nâmdâr*) est le fruit d'une tradition orientale multiséculaire qui remonte aux temps préislamiques, mais cette littérature picaresque héroïque ou occasionnellement érotique n'aurait pu engendrer des genres modernes comme le roman et la nouvelle. La fin de la période qâdjâre, c'est à la fois l'effondrement d'un féodalisme bimillénaire (même trimillénaire), et à la fois le faible et fragile début d'un capitalisme malade et macabre, qui voit aussi la naissance de la littérature iranienne moderne. ■



▲ *'Ali Akbar Dehkhodâ dans sa jaunesse*

> La relation qui s'établit entre la traduction et la fondation des premières écoles et écoles supérieures en Iran n'est pas moins conséquente que celle que nous avons déjà indiquée avec l'impression et le journalisme.

Bibliographie:

Balaï, Christophe; Cuypers, Michel, *Aux Sources de la nouvelle persane*, traduction persane par le Docteur Ahmad Karimi Hakkâk, Téhéran, Editions Mo'in et l'IFRI, 2008 (3ème édition).

Mirzâ Gholâm-Rezâ Esfahâni
«Le meilleur calligraphe universel»

Saeed Hâjisâdeghiân



▲ *Katibehs du mausolée de Sepah Sâlâr, Mirzâ Gholâm Rezâ Esfahâni, 1883*

Pour l'art de la calligraphie persane, la dynastie qâdjâre est une période brillante durant laquelle cet art put non seulement résister face à l'entrée de l'imprimerie en Iran, mais présenta en outre à l'univers de l'art deux grandes figures exceptionnelles: Mirzâ Rezâ Kalhor et Mirzâ Gholâm-Rezâ Esfahâni. Le premier changea habilement la forme des lettres, les rendant plus lisibles et plus rapidement imprimables, le second, profitant de sa situation et de son génie, porta la calligraphie à son apogée. Dans cet article, nous présenterons la biographie et ainsi qu'une étude de l'œuvre de Mirzâ Gholâm-Rezâ Esfahâni.

La vie de Mirzâ, un demi-siècle de calligraphie

Déjà père de plusieurs filles, Aghâ Jân, souhaitant un fils, fit un vœu au mausolée de l'Imam Rezâ, le huitième Imâm chiite. Le fils naquit en 1830 et reçut le nom de Gholâm Rezâ, qui veut dire le serviteur de Rezâ. Commençant l'école à cinq ans, il lisait sans faute et avec aisance le Coran à sept ans. Ce fut cette même année 1837 qu'il vécut une expérience spirituelle forte, qui lui montra le chemin vers l'avenir et la voie qu'il allait suivre dans sa vie: «*Sept ans avaient passé depuis ma naissance et j'apprenais le Coran à l'école. Une nuit, en rêve, un digne homme m'emmena auprès du Roi des walis*[1]. *Je le suivis hâtivement. Le Roi des walis était là. Lorsque je l'approchai, il me dit d'apporter mon cahier. Je lui présentai un papier et de l'encre. Il écrivit au milieu de la page les lettres [ی][ا][ل] et me dit d'imiter cela.*»[2] Cette expérience fit de lui à jamais un passionné du premier Imâm shiite. Le lendemain, il raconta son rêve à l'instituteur de l'école, qui l'encouragea à apprendre la «belle écriture».[3] Il commença à suivre des leçons auprès de Mirzâ Seyed 'Ali Hakkâk Tehrâni, le père de son futur rival, Mir Hossein. Le maître imitait le style de Mir 'Emâd[4] (1554-1615), et Mirzâ, suivant les conseils du maître, puisait aussi à la source des leçons, c'est-à-dire l'œuvre de Mir 'Emâd elle-même. Ainsi, dès le début, le style de l'élève différa du style du maître. Cinq ans de formation chez ce dernier lui suffirent pour attirer l'attention du roi, Mohammad Shâh, fin connaisseur de la calligraphie, qui après avoir remarqué le talent du jeune artiste, l'invita à la Cour afin qu'il enseigne la calligraphie aux enfants du roi: un apport exceptionnel pour la cour, ainsi qu'une opportunité pour Mirzâ. En effet, l'entrée au Palais lui donnait accès aux bibliothèques royales et aux œuvres des grands calligraphes. L'étude de ces œuvres transforma l'artiste en une encyclopédie vivante de la calligraphie. Après la mort du roi en 1848, il fut éloigné de la cour et dispensa désormais ses cours dans sa propre demeure.

Après avoir quitté les fastes de la cour, sa vie souffrit d'une certaine pesanteur issue de la pauvreté. A l'âge de vingt-cinq ans, il envoya une lettre à Nâssereddin Shâh et lui demanda une faveur. C'est dans cette lettre qu'il se présenta comme le maître de deux cents disciples. Le roi lui accorda grâce et l'artiste reprit son ancienne place à la cour. Cette fois, il devint le bibliothécaire du roi.[5] Mais ses ennemis complotèrent contre lui et il fut emprisonné. Il y a deux hypothèses concernant la raison de l'arrestation de Mirzâ: l'une fait état des soupçons de babisme qui pesaient sur lui, l'autre rapporte qu'il avait clandestinement illustré des affiches d'opposition au pouvoir royal. Il y a aussi diverses hypothèses quant à sa libération, le seul élément certain à ce jour est les intrigues du courtisan et mécène, Moayyer al-Mamâlek[6]. Ce fut lui qui intercéda en faveur de Mirzâ auprès du roi. L'artiste, délivré de prison et écarté de la cour, était désormais discrédité et ne recevait plus de disciples. Devenant de plus en plus pauvre, il décida de quitter Téhéran. Mais Moayyer al-Mamâlek l'en empêcha et lui donna un lieu où résider.

Son départ de la cour fut pour lui le commencement d'une période riche d'expérience. Profitant de la protection financière et des conseils esthétiques de Moayyer al-Mamâlek, il se lança dans une étude approfondie et exhaustive des œuvres des calligraphes de l'époque. Il finit par mélanger toutes ses expériences, anciennes et nouvelles, et perfectionner son art à un tel niveau qu'il est aujourd'hui encore difficile de le situer: «*Par le miracle du calame du souverain du royaume de l'art, Mirzâ Gholâm-Rezâ Esfahâni, le* nasta'ligh *et le* nasta'ligh shekasteh *ont atteint un tel point de splendeur, de perfection et de naturel artistique pur, qu'ils incitent à penser qu'il reste toujours une limite* [à franchir] *pour un calligraphe au royaume du* nasta'ligh *ou du* shekasteh nasta'ligh.»[7] Les deux dernières décennies de la vie de Mirzâ sont témoins d'une lente évolution esthétique. Ses derniers chefs-d'œuvre montrent un art ciselé autant

Cette expérience fit de lui à jamais un passionné du premier Imâm shiite. Le lendemain, il raconta son rêve à l'instituteur de l'école, qui l'encouragea à apprendre la «belle écriture».



▲ *Mirzâ Gholâm Rezâ*



▲ *Calligraphie de Mirzâ Gholâm Rezâ Esfahâni,* siâhmashgh *en style* nasta'ligh*, 1870*

qu'une écriture travaillée. Les dernières années de la vie de Mirzâ sont frappées par de nombreux décès: son frère cadet, son maître en mysticisme, son maître en métrique, le fils de son maître en calligraphie, mais aussi et surtout la mort de son propre fils. C'est en 1884 qu'il connût une ascension sociale et qu'il put remplacer le chapeau avec le turban. C'est aussi cette année-là que son fils naquit. Mais l'enfant ne vécut pas longtemps et mourut quelques mois plus tard. Mirzâ écrivit une longue ode funèbre pour son fils, y souhaitant sa propre mort. Ce poème montre bien le désespoir et le dégoût de l'artiste vis-à-vis de la vie, en particulier dans son dernier vers: «*Après avoir vu sa douleur et sa chute/La mort me sied mieux que la vie*».[8] Un an plus tard, au dernier jour de l'an 1886, Mirzâ Gholâm Rezâ mourut, comme il l'avait souhaité.

L'œuvre de Mirzâ, carrefour d'idées et d'expériences

Le chemin de la vie de Mirzâ l'a conduit auprès de diverses sources et ruisseaux, dans lesquels il sut puiser. Sa vie lui offrit en effet de nombreuses occasions, qu'il saisit, pour perfectionner son art. Celui qui commença ses études de calligraphie en imitant le style de Mir 'Emâd trouva l'occasion d'analyser les œuvres d'autres maîtres fameux en entrant à la cour: «*Cette expérience d'exploration des œuvres de célèbres maîtres calligraphes et la contemplation de leur œuvre originale (...) est devenue l'une des raisons essentielles de sa compréhension profonde.*»[9] C'est ainsi qu'à peine quadragénaire, le maître clama son art et son talent dans une lettre à Nâssereddin Shâh: *«Aujourd'hui, ma domination de la contrée de la calligraphie est une évidence pour tout le monde (...)»*.[10]

Il faut également évoquer sa relation avec Moayyer al-Mamâlek, qui joua un rôle essentiel dans la vie de Mirzâ. C'était d'une part son mécène, d'autre part son conseiller artistique.[11] Avec lui, Mirzâ pouvait aisément expérimenter de nouvelles formes sans craindre la pauvreté ou le blâme des détracteurs.

C'est à partir de 1868 qu'il s'essaya

au style *shekasteh nasta'ligh*: une nouvelle expérience, une nouvelle matière pour bâtir sa stature de calligraphe. Il trouva son meilleur modèle à suivre dans l'œuvre de Darvish 'Abd-ol-Majid Tâleghâni (1737-1771)[12]. Les débuts sont critiqués par les proches de l'artiste: «*Ce sera bon, les mots difficiles en style* shekasteh nasta'ligh. *Mes alliés me suggèrent/Inutile est de bâtir sur mer*»[13].[14] Pour lui pourtant, ce style était d'abord un divertissement. Il empêcha d'ailleurs ses élèves de s'y essayer, pensant qu'ils enfreindraient les règles du *nasta'ligh.* Mais après peu de temps, il atteignit un tel degré de perfection dans ce «divertissement» qu'il finit par signer ses copies du nom de l'original, «Darvish»: «*Plusieurs œuvres publiées au nom de Darvish ne sont pas de lui, et la plupart de ces faux attribués à Darvish ont été calligraphiés par Mirzâ Gholâm Rezâ ou par Golestân-e*»[15].[16] Cette imitation était si remarquable qu'aujourd'hui, une personnalité comme le maître Rezâ Mosha'shai'i, grand spécialiste de *shekasteh nasta'ligh,* donne à Mirzâ l'épithète de «*Double caché de* Darvish»[17]. Il faut préciser qu'il ne s'agit pourtant pas de plagiat. Nous savons bien que cette imitation de l'œuvre du maître, allant jusqu'à copier sa signature, est une ancienne tradition de la calligraphie persane: «*La perfection de l'art calligraphique était dans l'imitation parfaite de l'œuvre du maître. Pour devenir maître, il fallait écrire de sorte que l'écriture soit exactement pareille à l'originale. Il arrivait même que les calligraphes, recopiant un ouvrage, reprennent la signature du copiste du manuscrit original.*»[18] Cependant, Mirzâ ne se contenta pas d'une simple imitation de Darvish et se servit, pour la première fois, du calame de *djali*[19] pour écrire le *shekasteh nasta'ligh.* Les expériences de Mirzâ dans le domaine du *shekasteh nasta'ligh* donnèrent leur teinte à son écriture *nasta'ligh* et son style s'éloigna du style de Mir 'Emâd. Par exemple, au fur et à mesure, il rallongea l'étirement de la lettre [ã] ou il arrondit encore plus la courbe de la lettre [ä]. «*Le* shekasteh nast'ligh, *qui était parvenu à son apogée sous la main puissante de Darvish 'Abd-ol-Majiad Tâleghâni, s'engagea dans une nouvelle étape avec Mirzâ Gholâm Rezâ en style* djali *et s'acheva avec lui.*»[20]

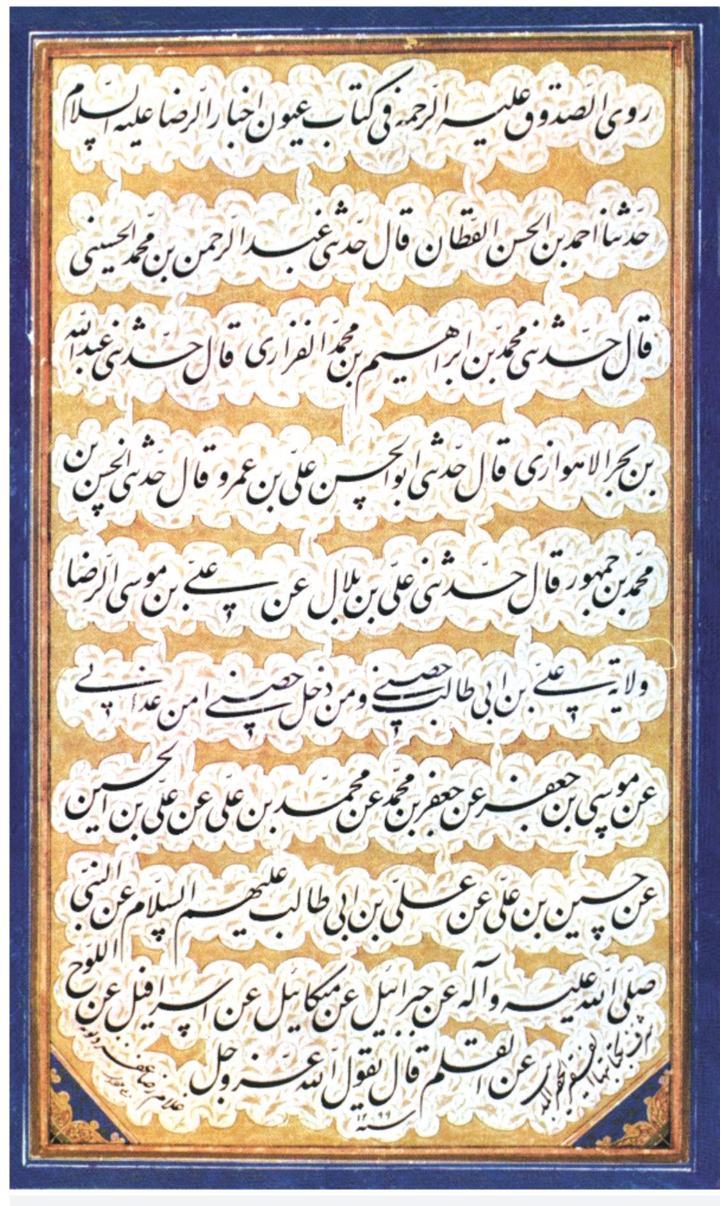
Un autre élément qui permit l'éclosion des capacités de Mirzâ fut les conditions propices de son époque, qui lui permit d'être le contemporain de très grands calligraphes qui permirent à Mirzâ la possibilité d'enrichir sa vision esthétique.

> Les deux dernières décennies de la vie de Mirzâ sont témoins d'une lente évolution esthétique. Ses derniers chefs-d'œuvre montrent un art ciselé autant qu'une écriture travaillée.

Le premier des calligraphes de son entourage fut Mir Hossein, le fils de son maître. Le style de Mir Hossein est si puissant que dans son livre sur les calligraphes persans, Mehdi Bayâni lui donne la primauté sur le style de Mirzâ: «*Seyyed Hossein le calligraphe, décédé quatre ans avant Mirzâ Gholâm Rezâ, le dépasse en ce qui concerne la puissance et la solidité de son* nasta'ligh*, et je pense que Mirzâ a tenté de suivre son style.*»[21] Cependant, nous ne pouvons limiter toute l'œuvre de Mirzâ à une copie du style de Mir Hossein. Son écriture est le résultat d'études approfondies et d'efforts ardus, de son génie et de son talent divin. Un autre contemporain de Mirzâ était Kalhor - celui dont l'influence sur la calligraphie persane du XXe siècle fut si forte qu'on

lui accorde la troisième place - après Mir 'Emâd et Mir Ali Tabrizi - parmi les grands calligraphes de l'histoire iranienne. Mais le monde de Kalhor était bien différent de celui de Mirzâ. Kalhor mit tout son zèle à transformer la calligraphie artistique en une écriture plus pratique et propice à être imprimée. Obligé d'écrire plus vite, il calligraphiait donc les mots sans rupture et sans pause. Ainsi, pour que les lettres soient plus visibles après impression, il les grossissait de plus en plus. Mirzâ, son contemporain, eut l'occasion d'étudier toutes les mutations de cette expérimentation: d'une part, il était financièrement protégé par Moayyer al-Mamâlek, d'autre part, l'œuvre de Kalhor, imprimée, était accessible pour tous. Ainsi, dans l'œuvre de Mirzâ, sous l'influence de Kalhor et des résultats des études de Mirzâ sur le style *shekasteh nasta'ligh,* on voit que «*durant les années 1868-78, les lettres et les mots aigus et minces de Mir 'Emâd donnent leur place au fur et à mesure à des mots et lettres plus gras*»[22].

L'évolution de l'écriture de Mirzâ n'est pas superficielle, et dans les deux dernières décennies de sa vie, franchit les limites de la forme tout en impressionnant le fond de l'œuvre. A l'époque, on voit en France le renouveau du courant l'Art pour l'Art. L'œuvre de Mirzâ, qui ne connaissait pas l'Art pour l'Art, s'inscrit pourtant dans ce courant. Dans la tradition de la calligraphie persane il existe un genre d'écriture intitulé *siâhmashgh.* Ce terme est composé des deux mots *siâh* (qui signifie "noir"), et *mashgh* (qui signifie "exercice"); *siâhmashgh* désigne donc les exercices de style du calligraphe. Cet exercice n'était destiné ni à être lu, ni même à être vu. Ainsi, il ne pouvait pas attirer l'attention des maîtres, des élèves ou même du public. «*A une certaine époque, on a cessé de pratiquer le* siâhmashgh*, mais il y a un siècle, le maître Mirzâ Gholâmhossein Esfahâni l'a porté à un degré certain de perfection.*»[23] Mirzâ était l'un des premiers à voir l'importance de ses *siâhmashgh* et de leur accorder une place importante en les signant: «*Mirzâ Gholâm Rezâ marque la différence avec ceux qui l'ont précédé,*



▲ *Calligraphie de Mirzâ Gholâm Rezâ Esfahâni, style* nasta'ligh*, 1881*

c'est-à-dire l'ère de Mir 'Emâd et ses élèves. Il donne à ses siâhmashghs *la même importance qu'à ses autres œuvres.»*[24] Cependant, ces feuilles noircies par l'exercice traversent un long chemin pour devenir œuvre ou chef-d'œuvre. Ce n'est pas seulement la question de la signature. Pour transformer un «brouillon» en œuvre d'art, l'artiste doit connaître à la fois les règles de la composition, les lois de l'écriture et la valeur formelle et esthétique de chaque lettre. Ce n'est plus la composition linéaire des mots qui compte, mais l'harmonie de l'ensemble. Et c'est ici que le sens des mots et des lettres n'a plus guère d'importance. On voit en chaque lettre uniquement sa forme visuelle, on voit seulement les lignes droites et courbes qui se répètent et s'incorporent les unes aux autres. Ainsi, Mirzâ libéra son art de l'emprise du «signifié» et lui accorda une nouvelle fonction. Désormais, la seule chose qui compte est le «signifiant», la forme visuelle des mots qui se donne à voir et non pas à lire. En fait, «*Le* siâhmashgh *remplit la même fonction que les ondulations sur la toile de la peinture moderne, c'est-à-dire notre souhait de nous dépasser.*»[25] et Mirzâ, grâce à son génie, libéra la calligraphie de sa dépendance aux lettres.



▲ *Mirzâ Gholâm Rezâ*

Mirzâ et ses divers visages

Mirzâ commença sa production artistique sérieuse avec la calligraphie de l'essai *Tohfat al-Vozarâ* (Le présent des ministres) en 1843, âgé alors de treize ans. C'est en 1855 qu'il prit le calame pour écrire son journal, titré en style *Bayâz* et en style *shekasteh nasta'ligh*. Les premières pages de son journal, relatant son expérience spirituelle vécue en rêve, font partie de la collection de son œuvre et sont conservées à la bibliothèque de l'Université de Téhéran sous le titre de *Moragh-e Mirzâ Gholâm Rezâ Esfahânie*. Il calligraphia aussi l'hymne de l'Imâm 'Ali ainsi qu'un essai sur les expressions du soufisme.

«La perfection de l'art calligraphique était dans l'imitation parfaite de l'œuvre du maître. Pour devenir maître, il fallait écrire de sorte que l'écriture soit exactement pareille à l'originale. Il arrivait même que les calligraphes, recopiant un ouvrage, reprennent la signature du copiste du manuscrit original.»

L'influence de son rêve d'enfance et sa dévotion à l'Imâm 'Ali traversent toute son œuvre. Il choisit d'ailleurs pour



▲ *Calligraphie de Mirzâ Gholâm Rezâ Esfahâni,* siâhmashgh *en style* nasta'ligh*, date inconnue*

signature une expression comportant le nom de celui-ci. Ensuite, il calligraphia le *Golestân* de Saadi, toujours en style *shekasteh nasta'ligh.* Mais on peut dire que les œuvres les plus importantes de Mirzâ appartiennent aux deux dernières décennies de sa vie. Plusieurs fragments de *siâhmashgh* et de *shekasteh nasta'ligh* datant de cette période montrent la perfection du style du maître à l'âge mûr.

Mirzâ libéra son art de l'emprise du «signifié» et lui accorda une nouvelle fonction. Désormais, la seule chose qui compte est le «signifiant», la forme visuelle des mots qui se donne à voir et non pas à lire. En fait, *«Le siâhmashgh remplit la même fonction que les ondulations sur la toile de la peinture moderne, c'est-à-dire notre souhait de nous dépasser.»*

En 1883, il se mit à créer l'un de ses chefs-d'œuvre, c'est-à-dire la calligraphie sur les azulejos de la mosquée Sepah Sâlâr[26] et ensuite ceux de la façade d'Almâssieh[27]: «*On peut peut-être considérer le style* djali *et ses* katibehs[28] *de Mirzâ comme la raison la plus importante de sa célébrité et son éminence.*»[29] Durant les dernières années de sa vie, Mirzâ calligraphia deux livres en style *shekasteh nasta'ligh.* Ces deux ouvrages retiennent l'attention à deux titres: la calligraphie impeccable de ces manuscrits et les sujets qu'ils illustrent. Il s'agit de deux livres «modernes»: *Safar nâme-ye Hâjj Sayyâh*[30] et *Pathologie*[31] traduit pas Mirzâ 'Ali Khân Atebbâ. Tous les deux comprennent un sujet moderne et un contenu inattendu et nouveau pour leur époque, et Mirzâ ne les a pas uniquement choisis pour les illustrer esthétiquement. Il «*mettait beaucoup de passion à suivre attentivement le déroulement des événements et les changements, d'autant plus qu'il avait naturellement un penchant pour l'innovation et la modernité, tout en étant patriote.*»[32] L'une des dernières œuvres de Mirzâ fut de graver le sceau du mausolée de l'Imâm Rezâ, ce que l'on peut considérer symboliquement comme une fin pour la calligraphie de

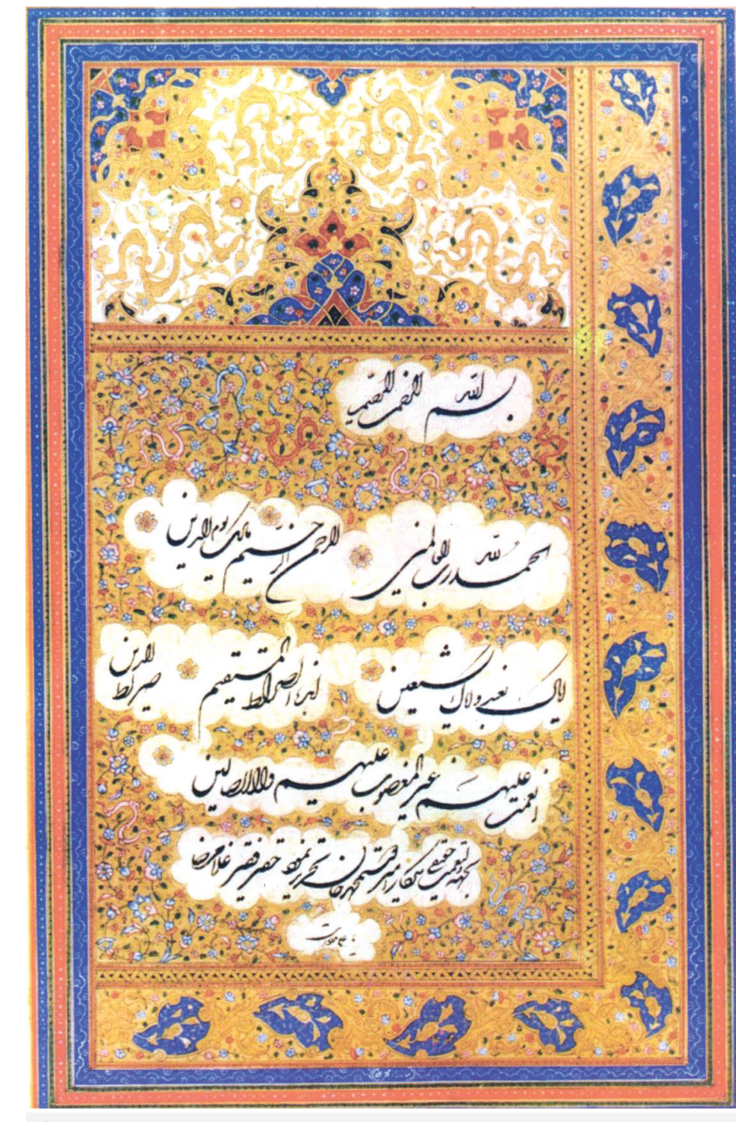
ce maître incontesté de l'art de la belle écriture en Iran.

Le talent littéraire de Mirzâ est aussi à remarquer. Il montrait parfois son goût pour les lettres en composant des poèmes. Ce fut un disciple d'Abol-Hassan Ghârat et l'un «*des partisans du courant littéraire moderniste*»[33] de la seconde moitié du XIXe siècle qui naquit lors des réunions littéraires de l'époque à Téhéran. Ce fut un des défendeurs de la thèse de Malkom Khân[34] pour changer les styles d'écriture, mais la mort l'empêcha de mener à bien ses projets littéraires. Il excellait aussi dans la prose et imitait le style de Saadi. Il corrigea même le *Golestân* au fur et à mesure qu'il calligraphiait le texte. L'introduction du livre témoigne de ses efforts: «*J'ai calligraphié le* Golestân [...] *du début jusqu'à la fin, en style* shekasteh[35] *et d'une main fatiguée, en y éliminant les paroles altérées dans les limites de ma connaissance.*»[36] Il faut ajouter que le pseudonyme qu'il utilisait pour ses poèmes était «Ghazâl» (gazelle).[37]

Mirzâ, ne se limitant pas aux expériences artistiques, s'engagea également dans le mysticisme. Dans cette voie, il fut l'adepte de Hâjj Mirzâ Safâ, mystique reconnu du XIXe siècle. Quant à son comportement, il était toujours amène et bienveillant et très aimable avec son entourage. Hâjj Sayyâh en fait le portrait suivant dans son journal, après leur première entrevue: «*Il a montré une telle amitié, on aurait dit que nous avions vécu ensemble pendant des années [...] Encore meilleur que sa calligraphie est son caractère.*»[38] Yahyâ Dowlat Abâdi, l'un de ses élèves, décrit son caractère comme «*doux et délicat, il parlait lentement et à voix basse.*»[39] Pourtant, 'Abdollâh Mostowfi, l'un de ses contemporains, dit autre chose: «*C'était un homme gai, il avait mémorisé beaucoup de poèmes et les récitait très bien, mais il se vantait trop,* [...] *il marchait vite et bougeait ses mains dans l'air, dans un mouvement incessant.*»[40]

Le sort du Maître et le destin de son œuvre

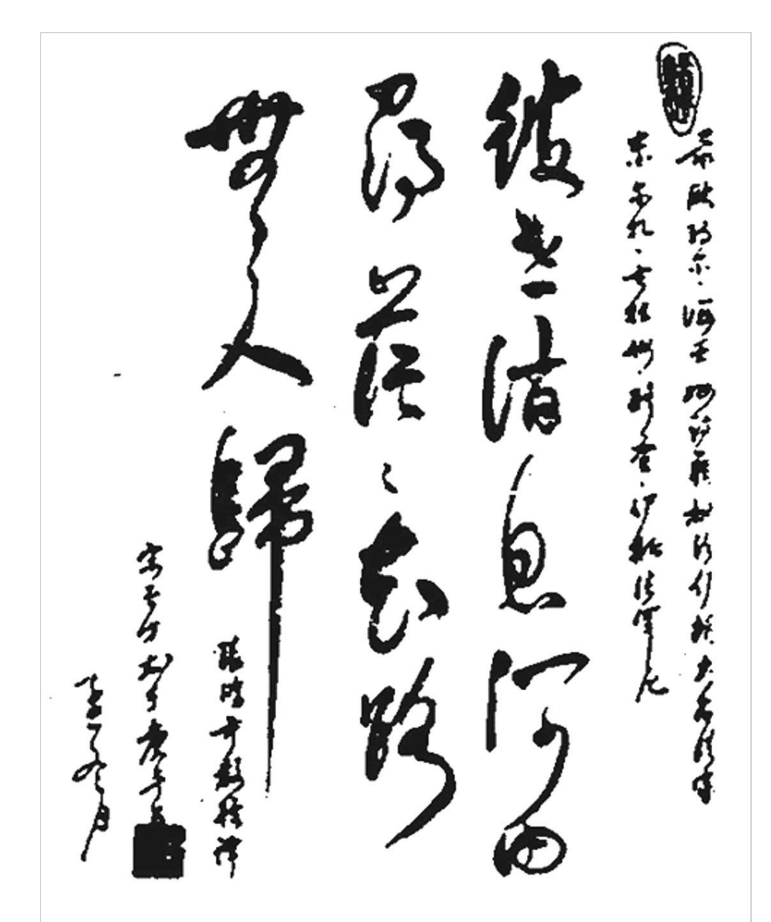
Après la mort de Mirzâ, son style perdit très tôt ses partisans. Kalhor était toujours vivant et avait encore le temps d'enseigner et de transmettre son style. Malgré la



▲ *Calligraphie de Mirzâ Gholâm Rezâ Esfahâni, style* shekasteh nasta'ligh

place de Mirzâ au XIXe siècle, ce furent les adeptes de Kalhor qui prirent la place de Mirzâ au siècle suivant. On a déjà vu à ce propos l'avis de Mehdi Bayâni en 1967 sur Mirzâ. A ses yeux, le style de Mirzâ n'était qu'un effort d'imitation du style de Mir Hossein, une imitation d'ailleurs manquée. Il fallut attendre le nouvel âge de la calligraphie persane pour qu'enfin, durant les dernières décennies du XXe siècle, son œuvre retrouve sa place parmi les calligraphes modernes et les amateurs de cet art antique en Iran. Aujourd'hui, nombreux sont les calligraphes qui tentent d'imiter son style, ou du moins de s'en inspirer pour façonner leur propre style. L'œuvre de Mirzâ est devenue si précieuse qu'on en imite sa signature pour enrichir sa collection. Le plus grand passionné de Mirzâ demeure cependant maître Song, calligraphe chinois, qui en 1991, lui a attribué l'épithète du «*meilleur calligraphe universel.*»[41]

Le plus grand passionné de Mirzâ demeure cependant maître Song, calligraphe chinois, qui en 1991, lui a attribué l'épithète du *«meilleur calligraphe universel.»*



▲ *Calligraphie du maître Song, calligraphe et peintre chinois, en l'honneur de Mirzâ Gholâm Rezâ Esfahâni. Publiée par l'université de Pékin, 54x42 cm, citée in Bakhtiâr, Mozaffar, "Safar-nâmeh Hâjj Sayâh be khat-e khosnevis-e bozorg Mirzâ Gholâm Rezâ" (Le récit de voyage de Hâjj Sayâh calligraphié par le grand calligraphe Mirzâ Gholâm Rezâ),* Revue de la faculté de la théologie de Mashhad, *No 33-34, Pâiiz va Zemestân 1375 (Automne-Hiver 1996), Mashhad, p. 162.*

L'œuvre de Mirzâ et surtout ses *siâhmashghs*, se libérant au poids des alphabets propres à une seule nation, et franchissant les frontières de l'Iran à cause de son aspect purement pictural, est devenue désormais internationale.

Après sa mort, on l'enterra au pied du tombeau de son maître en mysticisme, le vieux Safâ, dans la cour du jardin de Mirzâ Hossein Khân Sepah Sâlâr, connue sous le titre de Tchechmeh 'Ali (la Fontaine de 'Ali). Mais ni le jardin, ni la fontaine, ni les tombeaux ne purent résister au passage du temps, et trouvèrent le même destin que le corps de Mirzâ…

Il était une fois un calligraphe, poète et mystique, nommé Mirzâ. Après sa mort, on l'enterra dans un jardin près d'une fontaine… le temps passa et finalement, la cour du jardin de Mirzâ Hossein Khân Sepah Sâlâr est aujourd'hui le dépôt de la cuisine de Mahdieh. Les murs en terre de la dynastie qâdjâre sont couverts par de la peinture bleue et le tombeau de Mirzâ est caché sous les sacs de riz et les bouteilles d'huile… ■

1. *Soltan al-awliâ* ou Imâm 'Ali, le premier Imâm chiite.
2. Esfahâni, Gholâm Rezâ, *Moragha-e Mirzâ*, No 1465 des manuscrits de la bibliothèque de l'Université de Téhéran.
3. Le mot «calligraphie» vient du grec *kalligraphia* qui signifie «belle écriture».
4. Il fut l'un des plus grands calligraphes de l'Iran à la cour des Safavides. On le considère comme le meilleur calligraphe du style *nasta'ligh*. Pour en savoir plus, voir: Fazâeli, Habibollâh, *Atlas-e Khat, Tahghigh dar khotout-e eslâmi* (L'atlas de la calligraphie, recherche sur les calligraphies islamiques), 1391 de l'Hégire (1971), Ispahan, pp. 522-552.
5. Malek-Zâdeh, Mojtabâ, «Padeshâh-e mamâlek-e khat» (Le Roi des Royaumes de la calligraphie), mensuel *Honar-e Irân*, Mehr 1380 (Octobre 2001), Téhéran, p. 26.
6. Doust 'Ali Khân Moayyer al-Mamâlek ou Nezâm-od-Dowleh est l'une des personnalités de la cour qâdjâre. Il était responsable du Trésor et de l'architecture royale. Il se fit connaitre comme amateur d'art et collectionneur des tableaux et des tapisseries. Pour en savoir plus, voir: Najafi, Mahnâm, «Jâigâh-e Doust Mohammad 'Ali Khân Moayyer al-Mamâlek dar me'mâri doreh-ye qâdjâr» (Le statut de Moayyer al-Mamâlek dans l'architecture de la période qâdjâre), *Golestân-e Honar*, Paiiz 1387 (Automne 2009), Téhéran, pp. 97-104.
7. Bakhtiâr, Mozaffar, «Safar-nâmeh Hâjj Sayyâh be khat-e khosnevis-e bozorg Mirzâ Gholâm Rezâ» (Le récit de voyage de Hâjj Sayyâh calligraphié par le grand calligraphe Mirzâ Gholâm Rezâ), *Revue de la faculté de théologie de Mashhad*, No 33-34, Pâiiz-Zemestân 1375 (Automne-hiver 1996), Mashhad, p. 146.
8. Soheyli-Khânsâri, Ahmed, *Moragh-e negârestân* (Les fragments de l'atelier), Pâjang, 1369 (1990), Téhéran, introduction.
9. Ghadimi, Râmin, «Gozari bar ravesh-e Mirzâ Gholâm Rezâ Esfahani» (Panorama du style de Mirzâ Gholâm Rezâ Esfahani), *Ketâb-e mâh-e honar,* No 71, Mordâd 1383 (Août 2004), Téhéran, p. 50.
10. Esfahâni, Gholâm Rezâ, *Moragha-e Mirzâ*, No 1465 des manuscrits de la bibliothèque de l'Université de Téhéran.
11. «*Il existe beaucoup d'indices qui indiquent le penchant de Moayer al-Mamâlek pour l'art et à l'esthétique courants de l'époque*»: Najafi, Mahnâm, «Jâiegâh-e Doust Mohammad 'Ali Khân Moayyer al-Mamâlek dar memâri doreh-ye qâdjâr», *Golestân-e Honar*, Paiiz 1387 (Automne 2009), Téhéran, p. 100.
12. Darvish 'Abd-ol-Majid Tâleghâni est l'un des plus grands calligraphes persans en style *shekasteh nasta'ligh,* peut-être le plus grand. Pour en savoir plus, voir: Fazâeli, Habibollâh, *Atlas-e Khat, Tahghigh dar khotot-e eslâmi* (L'atlas de la calligraphie, recherche sur les calligraphies islamiques), 1391 de l'Hégire (1971), Ispahan, pp. 518-521.
13. C'est un vers de Saadi cité in *Ghazaliât,* ghazal No 72.
14. Ghadimi, Râmin, «Gozari bar ravesh Mirzâ Gholâm Rezâ Esfahâni», *Ketâb-e mâh-e honar,* No 71, Mordâd 1383 (Août 2004), Téhéran, p. 51.
15. Seyyed 'Ali Akbar Golestâneh (1858-1901) est l'un des grands calligraphes persans en style *shekasteh nasta'ligh* et le contemporain de Mirzâ. Pour en savoir plus, voir: Golestâneh, 'Ali Akbar, introduction de Mosha'sha'i Rezâ, *Golestâni az Golestâneh* (Recueil de calligraphies), Yasâvoli, 17e Ed, 1375 (1996), Téhéran.
16. Golestâneh, 'Ali Akbar, introduction de Mosha'sha'i Rezâ, *Golestâni az Golestâneh* (Recueil de calligraphies), Yasâvoli, 17e Ed, 1375 (1996), Téhéran, p. 3.
17. Mosha'sha'i, Rezâ, *Ahvâl va asâr-e Darvish 'Abd-ol-Majid Tâleghâni*, Ketâbkhâneh va mouzeh-ye markaz asnâd majles shorâ-ye eslâmi, 1391 (2012) Téhéran, p. 57.
18. Priscilla Soucek, traduit par Bâbak Ershâdi, «La calligraphie de l'époque des deux premiers empereurs safavides Shâh Esmâ'il et Shâh Tahmâsb 1501-1576», *La Revue de Téhéran*, No 62, janvier 2011, Téhéran, p. 43.
19. On donne à chaque calame un nom d'après sa coupure. Ainsi, le calame le plus fin est intitulé *ghobâr* ou *khafi* et on s'en sert pour écrire le *ketâbat*, et le calame qui trace les lignes les plus grosses est intitulé *djalie* qu'on utilise pour écrire la *katibeh*.
20. Mosha'sha'i, Rezâ, *Ahvâl va asâr-e Darvish 'Abd-ol-Majid Tâleghâni*, Ketâbkhâneh va mouzeh-ye markaz asnâd majles shorây-e eslâmi, 1391(2012) Téhéran, p. 59.
21. Bayâni, Mehdi, *Ahvâl va asâr-e khoshnevisân* (Vie et œuvre des calligraphes), Université de Téhéran, 1346

(1967), Téhéran.
22. Ghadimi, Râmin, «Gozari bar ravesh Mirzâ Gholâm Rezâ Esfahani», *Ketâb-e mâh-e honar,* No 71, Mordâd 1383 (Août 2004), Téhéran, p. 52.
23. Moghaddam, 'Ali; Fakhâriyân, Samirâ, "Entretien avec le maître Gholâmhossein Amirkhâni", *La Revue de Téhéran*, No 62, janvier 2011, Téhéran.
24. Aghdâshloo, Aydin, *Asemâni va zamini, negâhi be khoshnevisi-ye irâni az gozasteh tâ emrouz, Aydin Aghdashloo dar goftogou-i boland bâ 'Alirezâ Hâsheminejâd* (Céleste et terrestre, un regard sur la calligraphie iranienne depuis le passé jusqu'à nos jours, Aydin Aghdâshloo dans un long entretien avec 'Alirezâ Hâsheminejâd), Farzân et l'Université Bâhonar de Kermân (avec le soutien de l'Académie de l'art d'Iran), 1385 (2006), Téhéran, pp. 130-131.
25. Moghaddam, 'Ali; Fakhâriyân Samirâ, "Entretien avec le maître Gholâmhossein Amirkhâni", *La Revue de Téhéran*, No 62, janvier 2011, Téhéran.
26. La mosquée de Sepah Sâlâr est l'un des monuments le plus important de la période qâdjâre, construite à Téhéran entre les années 1879-1881 sur l'ordre de Mirzâ Hossein Khân Sepah-Sâlâr, le premier ministre de Nâssereddin Shâh.
27. Almâssieh est l'entrée du palais de *Golestân*, la demeure de la famille royale qâdjâre.
28. *Katibeh* est le nom que l'on donne aux écritures gravées à grande taille sur les azulejos, dont on se sert dans la décoration des monuments architecturaux.
29. Sowlati, Rahim, *Pajouhesh-nâmeh-ye khat* nasta'ligh *az ebtedâ tâ nimeh aval gharn-e tchahârdah* (Recherches autour du *nasta'ligh* depuis ses débuts jusqu'à la première moitié du XIVe siècle), Ganjineh Farhang, Bahâr 1382 (Automne 2003), Téhéran, p. 27.
30. Hâjj Sayyâh est le titre de Mohammad 'Ali Mahallâti (1836-1925), voyageur et intellectuel de la période qâdjâre. Pour en savoir plus, voir: Iranica.com *et* "Mahâlâti, Mohammad 'Ali (Hâjj Sayâh)", correction par Hamid Sayyâh et Seyfollâh Golkâr, *Khâterât Hâjj Sayyâh* (Les Mémoires de Hâjj Sayyâh), Amir-Kabir, 1359 (1980), Téhéran.
31. *Pathologie*, traduit par Mirzâ 'Ali khân Raiis al-Atebbâ, est l'une des premières œuvres occidentales en médecine traduite en Iran. Pour en savoir plus, voir: Roustâ'i, Mohsen, *Târikh-e teb va tebâbat en Iran* (Histoire de la médecine et du traitement médical en Iran), Vol. 2, Sâzman-e asnâd va ketâbkhâneh-ye melli, Téhéran, p. 275.
32. Bakhtiâr, Mozaffar, «Safar-nâmeh Hâjj Sayyâh be khat-e khosnevis-e bozorg Mirzâ Gholâm Rezâ» (Le récit de voyage de Hâjj Sayyâh, calligraphié par le grand calligraphe Mirzâ Gholâm Rezâ), *Revue de la faculté de théologie de Mashhad*, No 33-34, Pâiiz-Zemestân 1375 (Automne-hiver 1996), Mashhad, p. 151.
33. Ibid., p. 154.
34. Mirzâ Malkom Khân (1833-1908) était un politicien, intellectuel, journaliste et célèbre franc-maçon de la période qâdjâre.
35. *Shekasteh nasta'ligh* écrit en abrégé.
36. Malek-Zâdeh, Mojtabâ, «Padeshâh-e mamâlek-e khat» (Le Roi des Royaumes de la calligraphie), *Honar-e Iran*, Mehr 1380 (Octobre 2001), Téhéran, p. 28.
37. Mostwofi, Abdollâh, *Sharh-e zendegâni-e man* (Compte rendu de ma vie), Vol. 1, Zavvâr, 4e édition, 1377 (1998), Téhéran, p. 234.
38. Mahâlâti, Mohammad 'Ali (Hâjj Sayyâh), correction par Hamid Sayyâh et Seyfollâh Golkâr, *Khâterât Hâjj Sayyâh* (La Mémoire de Hâjj Sayyâh), Amir-Kabir, 1359 (1980), Téhéran, pp. 70-71.
39. Dowlat-Abâdi, Yahyâ, *Hayât-e Yahyâ* (La vie de Yahyâ), Atâ et Ferdowsi, 6e Ed, 1370 (1991), Téhéran, p. 56.
40. Mostowfi, Abdollâh, *Sharh-e zendegâni-e man* (Compte rendu de ma vie), Vol. 1, Zavvâr, 4e Ed, 1377 (1998), Téhéran, pp. 234-235.
41. Zhang Hongnian, Bosi Zheli Shin, Université de Pékin, 1991, pp. 35-37, cité in Bakhtiâr, Mozaffar, «Safar-nâmeh Hâjj Sayyâh be khat-e khosnevis-e bozorg Mirzâ Gholâm Rezâ» (Le récit de voyage de Hâjj Sayyâh calligraphié par le grand calligraphe Mirzâ Gholâm Rezâ), *Revue de la faculté de théologie de Mashhad*, No 33-34, Pâiiz-Zemestân 1375 (Automne-Hiver 1996), Mashhad, p. 146.

Bibliographie:

-Aghdâshloo, Aydin, *Asemâni va zamini, negâhi be khoshnevisi-ye irâni az gozasteh tâ emrouz, Aydin Aghdashloo dar goftogou-i boland bâ 'Alirezâ Hâsheminejâd* (Céleste et terrestre, un regard sur la calligraphie iranienne depuis le passé jusqu'à nos jours, Aydin Aghdashloo dans un long entretien avec 'Alirezâ Hâsheminejâd), Farzân et l'Université Bâhonar de Kermân (avec le soutien de l'Académie de l'Art d'Iran), 1385 (2006), Téhéran.

-Bakhtiâr, Mozaffar, «Safar-nâmeh Hâjj Sayyâh be khatt-e khosnevis-e bozorg Mirzâ Gholâm Rezâ» (Le récit de voyage de Hâj Sayyâh, calligraphié par le grand calligraphe Mirzâ Gholâm Rezâ), *Revue de la faculté de la théologie de Mashhad*, No 33-34, Pâiiz va Zemestân 1375 (Automne-hiver 1996), Mschhad, pp. 145-170.

-Bayâni, Bahrâm, «Mirzâ Gholâm, honar va khat-e nasta'ligh» (Mirzâ Gholâm, l'art et calligraphie de *nasta'ligh*), *Bokhârâ*, No 27, Azar-dey 1381 (Décembre-janvier 2002), Téhéran.

-Bayâni, Mehdi, *Ahvâl va asâr khoshnevisân* (Vie et œuvre des calligraphes), Université de Téhéran, 1346 (1967), Téhéran.

-Dolat-Abâdi, Yahyâ, *Hayât-e Yahyâ* (La vie de Yahyâ), Atâ et Ferdowsi, 6e Ed, 1370 (1991), Téhéran.

-Esfahâni, Gholâm Rezâ, *Moragha-e Mirzâ*, No 1465 des manuscrits de la bibliothèque de l'Université de Téhéran.

-Fazâeli, Habibollâh, *Atlas-e Khat, Tahghigh dar khotot-e eslâmi* (L'atlas de la calligraphie, recherche sur les calligraphies islamiques), 1391 Hégire (1971), Ispahan.

-Ghadimi, Râmin, «Gozari bar ravesh Mirzâ Gholâm Rezâ Esfahâni» (Panorama du style de Mirzâ Gholâm Rezâ Esfahâni), *Ketâb-e mâh-e honar,* No 71, Mordâd 1383 (Août 2004), Téhéran, pp. 50-52.

-Golestâneh, 'Ali Akbar, introduction de Mosha'sha'ie Rezâ, *Golestâni az Golestâneh* (Recueil de calligraphies), Yasâvoli, 17e Ed, 1375 (1996), Téhéran.

-Golkâr-Zâdeh, Azizollâh, *Khoshnevisân-e Irân* (Les calligraphes d'Iran), Khorramshahr, 1380 (2001), Téhéran.

-Hosseini, Ehsân, «Mirzâ Gholâm Rezâ khoshnevis va ashpazkhâneh-ye Huston» (Mirzâ Gholâm Rezâ calligraphe et la cuisine de Huston), *Tandis*, No 99, Khordâd 1386 (Juin 2007), Téhéran, pp. 14-15.

-Mahâlâti, Mohammad 'Ali (Hâjj Sayyâh), correction par Hamid Sayyâh et Seyfollâh Golkâr, *Khâterât-e Hâjj Sayyâh* (Les Mémoires de Hâjj Sayyâh), Amir-Kabir, 1359 (1980), Téhéran.

-Malek-Zâdeh, Mojtabâ, «Padeshâh-e mamâlek-e khat» (Le Roi des Royaumes de la calligraphie), *Honar-e Irân*, Mehr 1380 (Octobre 2001), Téhéran, pp. 14-15.

-Mirzâyi-Mehr, 'Ali Asghar, «Posht-e hitchetân, Bar mazâr Gholâm Rezâ Esfahâni» (Derrière nulle part, au tombeau de Gholâm Rezâ Esfahâni), *Ketâb-e mâh-e honar,* No 71, Mordâd 1383 (Août 2004), Téhéran, pp. 71-72.

-Moghaddam, 'Ali; Fakhâriyân, Samirâ, "Entretien avec le maître Gholâmhossein Amirkhâni", *La Revue de Téhéran*, No. 62, janvier 2011, Téhéran.

-Mosha'sha'i, Rezâ, *Ahvâl va asâr-e Darvish 'Abd-ol-Majid Tâleghâni* (L'œuvre et la vie de Darvish 'Abd-ol-Majid Taleghâni), Ketâbkhâneh va mouzeh markaz asnâd majles shorây-e eslâmi, 1391 (2012) Téhéran.

-Mostowfi, Abdollâh, *Sharh-e zendegâni-e man* (Compte rendu de ma vie), Vol. 1, Zavvâr, 4e Ed, 1377 (1998), Téhéran.

-Najafi, Mahnâm, «Jâigâh-e Doust Mohammad 'Ali Khân Moayyer al-Mamâlek dar me'mâri doreh-ye qâdjâr» (Le statut de Moayyer al-Mamâlek dans l'architecture de la période qâdjâre), *Golestân-e Honar*, Paiiz 1387 (Automne 2009), Téhéran.

-Priscilla Soucek, traduit par Bâbak Ershâdi, «La calligraphie de l'époque des deux premiers empereurs safavides Shâh Esmâ'il et Shâh Tahmâsb 1501-1576», *La Revue de Téhéran*, No. 62, janvier 2011, Téhéran.

-Râhjiri, 'Ali, «Gholâm Rezâ Esfahâni», *Honar va mardom*, No 167, 1355 (1976) Téhéran.

-Soheyli-Khânsâri, Ahmad, *Moragh-e negârestân* (Les fragments de l'atelier), Pâjang, 1369 (1990), Téhéran.

-Sowlati, Rahim, *Pajouhesh-nâmeh-ye khatt-e* nasta'ligh *az ebtedâ tâ nimeh avval gharn-e tchahârdah* (La recherche sur le *nasta'ligh* depuis les débuts jusqu'à la première moitié du XIVe siècle), Ganjineh Farhang, Bahâr 1382 (Automne 2003), Téhéran.

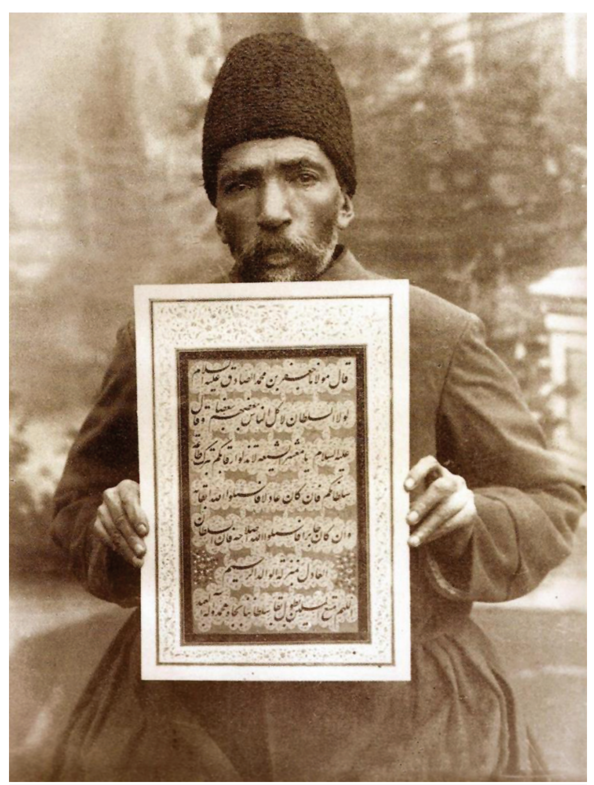
-Zaiimi, Khosrow, «Az *nasta'ligh* ta *nasta'ligh*» (Du *nasta'ligh* au *nasta'ligh*), *Honar va mardom* , No 181, 1356 (1977), Téhéran.

La peinture à l'époque qâdjâre

Zeynab Sadough

La période qâdjâre a été une période politiquement très mouvementée, intérieurement et extérieurement, une période qui a connu beaucoup de changements et de développements mondiaux, qui ont eu chacun une grande influence sur la situation politique et culturelle de l'Iran.

Malgré tous les problèmes politiques et sociaux, les rois qâdjârs prêtaient beaucoup attention aux arts et en particulier à la peinture. Ils étaient d'ailleurs souvent artistes. A titre d'exemple, Fath'Ali Shâh, dont le règne a prouvé son incapacité à bien diriger le pays, était un poète relativement talentueux, et composait sous le pseudonyme de "Khâghân"; Nâssereddin Shâh, quant à lui, avait un réel talent d'écrivain. Il s'intéressait également à la peinture et était l'élève de Kamâl-ol-Molk. Il a également introduit la photographie et le cinématographe en Iran.

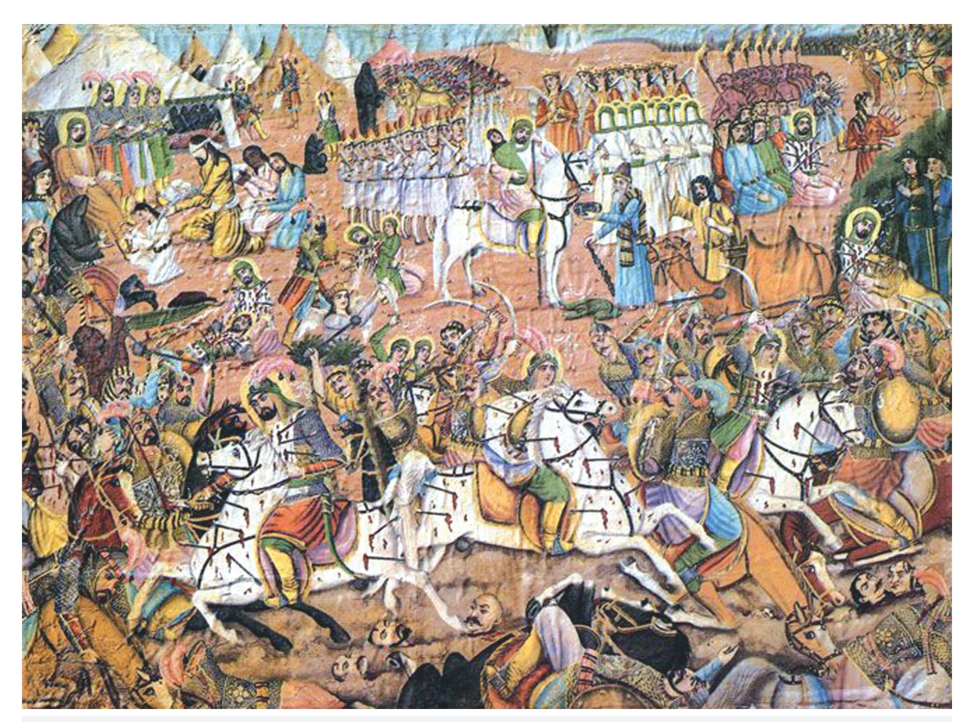


▲ *Le maître calligraphe Mirzâ Rezâ Kalhor*

L'étude par les artistes iraniens des styles, méthodes et techniques de la peinture occidentale (en particulier les peintures italienne et française) a permis à la peinture iranienne, vieille de plus de mille ans, de se rénover avec la mise en œuvre des nouvelles expériences, styles et outils occidentaux. Il faut indiquer qu'avant cette évolution, la peinture persane fut largement influencée par les formes orientales, marquées par des compositions plates centralisées et en spirales, initiées et propagées par les artistes chinois de la période timouride. Les artistes persans ont alors commencé à appliquer de nouvelles techniques venues de l'Occident, comme l'utilisation de la toile, de nouvelles brosses et de nouvelles perspectives. En utilisant ces nouvelles techniques avec talent et créativité dans le cadre de la peinture traditionnelle, les artistes iraniens ont réussi à rénover la peinture iranienne, entrée dans une nouvelle ère.

Les débuts du réalisme

Durant l'ère qâdjâre, la peinture et le dessin iraniens se sont distingués l'un de l'autre et sont devenus deux disciplines différentes. Avec l'apparition des premières machines à imprimer et la généralisation de l'utilisation de la lithographie, les artistes ont créé les premiers échantillons de gravure sur bois, ce qui a entraîné la diminution des difficultés techniques, notamment en permettant une meilleure impression des lignes et surfaces.



▲ Scène de la bataille de Karbalâ, *par Mohammad Modabber, deuxième fondateur de l'école picturale* ghahveh-khâneh

Ces gravures peuvent être considérées comme les premières œuvres d'art graphique en Iran. Durant le règne de Nâssereddin Shâh, la presse prend un essor notable et de nombreux journaux sont publiés, l'impression s'étant améliorée notamment avec les efforts de simplification calligraphique de Mirzâ Rezâ Kalhor et les innovations en illustration d'Aboutorâb Ghaffâri, peintre de la cour qâdjâre. Le développement de la presse a poussé à un développement des arts graphiques et visuels. Le dessin "animé" en Iran date également de cette période. Durant l'ère constitutionnelle, même si la majorité de la population était analphabète, il était pourtant nécessaire pour les constitutionnalistes que les citoyens aient accès aux informations relatant les événements politiques. Les caricatures se généralisent également et permettent l'expression du mécontentement général. On peut en particulier citer les illustrations et les caricatures des journaux satiriques *Mollâ Nasreddin* et *Hasharât-ol-Arz*. La sensibilisation des dirigeants aux opinions politiques et sociales du public est peut-être l'une des raisons les plus importantes du développement de l'art de cette période.

Le développement de la presse a poussé à un développement des arts graphiques et visuels. Le dessin "animé" en Iran date également de cette période.

Les caractéristiques du réalisme

Les artistes de l'époque qâdjâre s'intéressaient plutôt aux détails physiques de leurs sujets. Par exemple, l'esquisse des hommes et en particulier des dirigeants de ce moment-là se concentrait sur l'illustration de la moustache, la barbe



▲ L'Imâm Ali et ses deux fils, l'Imâm Hassan et l'Imâm Hossein*, par Ebrâhim Naghâsh Bâshi, peinture à l'huile sur carton, période qâdjâre*

longue et noire, la maigreur de la taille, les sourcils joints, le chapeau orné, l'arme décorée de bijoux, de beaux vêtements. Les sujets étaient dessinés sans complexité. En ce qui concerne les femmes, leurs portraits mettaient en valeur les courbes du corps, les tatouages, les bijoux et en général, les éléments caractérisant les femmes de la cour. Elles étaient également souvent portraiturées avec leurs enfants pour rappeler leur pouvoir de fertilité.

Les portraits montrent les sujets fixant directement le spectateur. Cette caractéristique est aussi visible dans les films et les photos de cette époque, comme si le sujet défiait avec mutisme le spectateur.

Durant cette époque, les artistes ont abandonné l'abstraction, l'imaginaire et l'absence de perspective, toutes inspirées par l'art asiatique. Sous l'influence des échanges culturels et des nouvelles techniques venues de l'Occident, les artistes iraniens ont commencé à appliquer l'anatomie et des perspectives variées, tout en utilisant des couleurs naturelles ainsi qu'une nouvelle luminosité pour créer des œuvres réalistes et orientées vers la nature. Dans cette approche, les premières œuvres, marquées par la nouveauté de l'attitude, du regard, de la technique et des éléments employés, sont souvent inférieures aux œuvres occidentales et il a fallu attendre avec que les artistes iraniens ne parviennent à créer des œuvres mémorables.

La lumière occupe une place importante dans les œuvres de cette époque, mais l'angle de la lumière n'était pas très précis, c'est pourquoi la surface des tableaux était marquée par une luminosité très contrastée. L'un des désavantages de cette méthode est que l'artiste ne pouvait pas représenter les trois dimensions, c'est pourquoi les tableaux de cette époque sont uniquement bidimensionnels. Cependant, à la fin de l'époque qâdjâre, les artistes ont commencé à prêter beaucoup plus attention aux volumes. Peu à peu, à la fin de cette période, un grand changement



▲ Nâssereddin Shâh*, tableau de Mirzâ Abolhassan Ghaffâri (Sani'ol-Molk)*

est perceptible dans toutes les formes existantes, par exemple dans les dessins des objets en verre ou en porcelaine, sur les toitures, les vêtements féminins, les gestes des sujets, les symboles utilisés dans les œuvres, comme la canne, la chaise, la couronne, le chapeau des hommes, etc. Ces exemples mettent en évidence l'étendue de ce changement. La peinture à l'époque qâdjâre peut être subdivisée en trois périodes différentes:

1-La première période, s'inscrivant dans le règne d'Aghâ Mohammad Khân Qâdjâr, est marquée par la relation visuelle entre les éléments de la peinture zand, safavide et qâdjâre.

2-La deuxième période, qui va du règne de Fath'Ali Shâh à celui de Nâssereddin Shâh, durant laquelle les artistes iraniens découvrent et apprennent les principes de la peinture européenne.

3-La troisième période, qui commence sous le règne de Nâssereddin Shâh, où les artistes iraniens commencent à appliquer les techniques européennes dans leurs œuvres.

Au fur et à mesure, les tableaux iraniens se sont davantage rapprochés de la peinture européenne et avec la généralisation de l'imprimerie et la diffusion d'une certaine culture au sein de la population, l'accès et l'intérêt pour la peinture se sont accrus. La peinture, jusqu'alors réservée à la cour sous sa forme "classique", est devenue un art public, de même que la photographie et le cinéma. Ces deux dernières disciplines jouent d'ailleurs un rôle notable dans le développement de la peinture moderne en Iran.

Deux courants de peinture sont notables durant cette période:

- Le premier, influencé par la religion et la culture publique, est connu sous le nom de *naqqâshi ghahveh-khâneh* (peinture de café)

- Le deuxième est celui de l'école de Kamâl-ol-Molk, une école marquée par une formation académique et qui suit des perspectives scientifiques. Les artistes formés dans cette école ont pu créer les premières œuvres réalistes de l'époque. C'est pour la première fois dans l'histoire artistique de l'Iran qu'outre des maisons de peinture affiliées à la cour, des ateliers d'art ont pu se développer indépendamment comme celui de l'école polytechnique Dâr-ol-Fonoun ou l'Atelier artistique du Ministère de l'éducation. Ces ateliers séparés de la cour ont influencé le développement de l'art pour les prochaines générations. Le budget de ces deux écoles était fourni par le gouvernement.

Il est à préciser cependant que plus que la cour qâdjâre, ce sont les profonds changements que vivaient la société iranienne et le monde de l'époque qui ont influencé la peinture iranienne de cette période. L'influence occidentale de cette période n'a non seulement pas étouffé l'art iranien, mais l'a enrichi par sa nouveauté, son expérience et l'étendue de ses techniques.■



▲ Scène de la mise à mort du Démon blanc (*Div-e Sefid*) par Rostam*, de Hossein Ghollar Aghâssi, un des fondateurs de l'école picturale* ghahveh-khâneh

Aperçu sur certains aspects de la musique de la période qâdjâre

Ameneh Yousef Zâdeh
Traduction: Zeinab Sadough

L'époque qâdjâre marque un tournant dans l'histoire de la musique iranienne. En effet, après deux siècles de stagnation relative, c'est durant cette période que la musique, comme d'autres arts, connaît certains changements et commence à trouver une place dans la cour des rois qâdjârs, notamment lors des règnes de Fath'Ali Shâh (1771-1834) et de Nâssereddin Shâh (1831-1896). A cette époque, la société iranienne n'attachait pas beaucoup de valeur et ne donnait que peu de crédit à la musique. Il n'existait ainsi quasiment aucun ouvrage à ce sujet. L'un des rares qui exista était intitulé *Bohour-ol-Alhân* écrit par Forsat-od-Dowleh Shirâzi. Dans cette œuvre, l'auteur n'aborde pas la situation de la musique ni des musiciens de son temps, mais en se basant sur des ouvrages anciens, il traite de la relation entre le chant et la musique par rapport au rythme. Il y présente également le nom des instruments ainsi que des chants iraniens. En outre, en se basant sur une anthologie de poèmes de plus de quarante poètes anciens et en particulier ceux de Saadi, Hâfez, Jâmi et Khayyâm, il explique quel chant et quel instrument s'accorde avec chacun des poèmes.



▲ *Ali Akbar Farahâni enseignant le* târ

Nous ne disposons donc pas de sources iraniennes détaillées et traitant uniquement de la musique permettant de mener une étude sur la musique et les musiciens de la période qâdjâre, c'est pourquoi il est indispensable de se référer aux sources historiques en particulier aux récits de voyage des Européens et aux mémoires des gens de la cour qui constituent des sources valables. A titre d'exemple, *Târikh Azâdi* rédigé par le prince Azed-od-Dowleh, quarante-neuvième fils de Fath'Ali Shâh ayant vécu durant le règne des trois premiers shâh, c'est-à-dire Aghâ Mohammad Khân, Fath'Ali Shâh et Mohammad Shâh, nous révèle des informations sur les performances musicales réalisées à la cour. Il faut également mentionner les mémoires de Doust 'Ali Moayyer-ol-Mamâlek, fils de 'Esmat-od-Dowleh, qui contiennent également beaucoup d'informations sur la situation de la cour.

La cour et la musique

Au cours de l'histoire, la musique a toujours eu une place importante à la cour des empereurs perses. Ces derniers prenaient toujours les meilleures



▲ *De droite à gauche: Hassan Santour Khân (*santour*), Mirzâ Abdol-Mowlâ (*târ*), Seyyed Zeyn-ol-'Abedin Gharâb (*daf*), inconnu (*tonbak*), Hassan Khân Kamântcheh (*kamântcheh*)*

musiciens et ménestrels à leur service et les soutenaient. La présence de quatre groupes sociaux était ainsi nécessaire à la cour: les maestros, les poètes et les musiciens, les astrologues et les médecins. Dans l'ensemble, les rois qâdjârs considéraient la musique comme un élément essentiel de leur vie quotidienne. Elle n'était pas seulement une distraction présente durant les fêtes et les cérémonies royales, mais était aussi très présente dans la vie quotidienne des rois qui en écoutaient même durant leur repas, leur repos, et lorsqu'ils pratiquaient l'équitation. La musique était également pratiquée par les femmes, notamment pour les cérémonies de deuil mais aussi à l'occasion de fêtes et de festins.

Du point de vue du statut social, les musiciens étaient toujours soucieux de ne pas être comparés avec les *motreb* (troubadours), qui ont toujours eu une place médiocre dans la société iranienne. L'importance et la valeur des musiciens à l'époque de Nâssereddin Shâh étaient tellement grandes qu'ils étaient considérés comme des fonctionnaires et étaient nommés 'Amal-e Tarab (Travailleurs musicaux). Les musiciens qui avaient le droit de jouer de la musique dans la cour avaient une grande importance, c'est pourquoi on les appelait 'Amal-e Tarab "Khâssa", c'est-à-dire particuliers, éminents. Les rois qâdjârs leur fournissaient une pension et un salaire.

Les rois qâdjârs considéraient la musique comme un élément essentiel de leur vie quotidienne. Elle n'était pas seulement une distraction présente durant les fêtes et les cérémonies royales, mais était aussi très présente dans la vie quotidienne des rois qui en écoutaient même durant leur repas, leur repos, et lorsqu'ils pratiquaient l'équitation.

L'établissement d'un classement des différents musiciens était également une tradition à la cour qâdjâre.

La famille de l'art

'Ali Akbar Farahâni est le créateur de sept instruments de musique iranienne et est connu comme le plus éminent représentant de la famille de l'art. C'était l'un des meilleurs musiciens de la cour

> Les Iraniens appartenant à différentes classes sociales participaient à ces cérémonies, écoutaient les poèmes et les chansons, et les conservaient dans leur mémoire. C'est ainsi que le patrimoine de la musique iranienne s'est transmis d'une génération à l'autre.

de Nâssereddin Shâh, très encouragé par le roi qui l'estimait, de sorte qu'il passait la plupart de son temps auprès du Shâh et jouait pour lui ses meilleurs morceaux. Son talent était apprécié par tout le monde. A l'époque de Nâssereddin Shâh, il existait deux familles de musiciens officiels à la cour: la famille de Mohammad Sâdegh Khân, leader des musiciens du Shâh, et la famille de 'Ali Akbar Farahâni. Dès l'époque safavide, l'Iran avait tissé des relations avec l'Occident, mais l'influence de la civilisation et de la culture européennes, notamment dans le domaine de la musique, s'est propagée davantage sous le règne de Nâssereddin Shâh.

Le *ta'zieh*

L'un des aspects remarquable de la musique religieuse iranienne est le *ta'zieh*, théâtre religieux le plus souvent consacré à la tragédie de Karbalâ durant laquelle l'Imam Hossein, petit fils du prophète Mohammad, tomba en martyr, et qui a en Iran une longue histoire. Ce que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de *ta'zieh* s'est développé à l'époque de Nâssereddin Shâh. Les riches et les grands de la ville rivalisaient entre eux pour attirer les meilleurs acteurs et organiser les plus belles cérémonies de *ta'zieh*. C'est également à ce moment là que la plupart des *tekieh* et *hosseinieh* sont



▲ *Les musiciens de l'époque qâdjâre. Deuxième personne à gauche: Mirzâ Abdollâh*



▲ *Un groupe de* ta'zieh*, période qâdjâre*

construites pour être l'hôte des cérémonies de *ta'zieh*. Avant la période du règne de Nâssereddin Shâh, le *ta'zieh* était muet, mais durant son règne, il a été agrémenté de paroles, poèmes et chansons. Le *ta'zieh* a eu un grand rôle dans la préservation et la propagation de la musique traditionnelle d'Iran. Les Iraniens appartenant à différentes classes sociales participaient à ces cérémonies, écoutaient les poèmes et les chansons, et les conservaient dans leur mémoire. C'est ainsi que le patrimoine de la musique iranienne s'est transmis d'une génération à l'autre.

Le *tasnif*

La fin de la période qâdjâre et le début du mouvement constitutionnel furent les témoins du développement t des *tasnif*[1], dans lesquels se trouvent notamment une réflexion au sujet des idées de ce mouvement ainsi que de la situation politique et sociale de l'époque. Il marque un changement dans le mode d'expression musical. La plupart des *tasnif* dont nous disposons datent de la seconde moitié du XIXe siècle. Ces *tasnif* étaient créés par des poètes inconnus ou au contraire très connus comme 'Ali Akbar Sheydâ et 'Aref Ghazvini. Il faut dire que les poèmes des *tasnif* étaient écrits dans une langue simple et traitaient d'amour, d'héroïsme, de critique et de politique. Ils étaient toujours appréciés par le public mais comme ils traitaient souvent de l'actualité de l'époque, ils ont vite été oubliés. ■

1. Diverses définitions ont été données du *tasnif*. On peut dire que le *tasnif* est une forme de parole accompagnée de musique. Cette parole a généralement les mêmes caractéristiques que le poème, est rimée et obéit à la métrique. Le *tasnif* peut donc être considéré comme une forme de poème musical ou de chanson poétique.

La Guerre Iran-Irak repensée par les artistes iraniens
Survivants: Exposition de sept artistes de Téhéran au Bâtiment d'Art Contemporain à Genève

Alice Bombardier

Yeki boud yeki naboud. En persan, «il y avait quelqu'un, il n'y avait personne» ou «il était une fois». Il était une fois... sept artistes iraniens rassemblés à Genève dans le cadre d'une exposition mise en scène par Mojgân Endjavi-Barbé. Collectionneuse et curatrice, nièce du grand conteur et spécialiste de la culture populaire iranienne Seyyed Abolqâsem Endjavi Shirâzi, Mojgân Endjavi-Barbé a présenté à Genève, du 18 avril au 3 mai 2012, le travail de sept créateurs issus directement de la scène artistique de Téhéran: V. Jafarnejâd, H. Mortazavi, S. Tirafkan, Y. Mirzâee, A. Farhâd et A. Nadijan & R. Manouchehrzâdeh. Trois jeunes femmes artistes avaient été précédemment exposées en janvier avec pour fil principal la couture. Cette fois-ci, il est question de survie, physique pour les anciens combattants de la Guerre Iran-Irak, mais aussi artistique pour ces plasticiens qui continuent à travailler et créer dans leur pays avec un talent toujours renouvelé.

Agés de 26 à 48 ans, ces sept artistes ont tous commencé leur carrière après la Révolution de 1979. Leur imaginaire est marqué par cette guerre qui a jalonné les débuts de la République islamique d'Iran mais aussi creusé de profonds sillons dans leur carrière artistique. Ils ont encore pour point commun d'avoir étudié pour la plupart au sein de l'Université de l'Art, qui n'est autre que l'ancienne Faculté des Arts Décoratifs baptisée ainsi au moment de la Révolution culturelle des années 1980. Deuxième université artistique du pays, ouverte en 1960 et prompte à revaloriser les héritages nationaux, la Faculté des Arts Décoratifs avait connu avant la Révolution un succès grandissant jusqu'à concurrencer la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran fondée en 1940. Des courants artistiques novateurs, comme le courant *saqqâkhâneh* dit des «fontaines publiques» qui intégrait des motifs populaires ou religieux à la peinture abstraite, y avaient pris racine. Les œuvres de ces sept artistes sont donc affiliées, comme nous allons le voir, à une histoire artistique fournie et font écho aux expériences créatives de leurs prédécesseurs.

L'exposition commence avec quelques peintures, photomontages et collages du jeune Vahid Jafarnejâd (1985). Ce peintre a été primé lors de la Compétition Jeune Génération (*Nasl-e No*) organisée chaque année depuis six ans à Téhéran par la Galerie Homâ. Les traits du visage de ses portraits oniriques ont un dessin caractéristique. De grands yeux en amande et une bouche qui semblent être des émanations à la fois naturelles et étrangères au visage-hôte d'origine. Le corps lui-même, s'il est identifiable, mute, jusqu'à rejoindre l'animalité, devenant reptile ou insecte. Les compositions aux assemblages parfois surréalistes ont une expressivité puissante, une facture dérangeante, une touche grinçante. Surtout quand ces gargouilles semi-humaines ont les traits de personnages historiques connus, tel le Premier Ministre Mossadegh, héros du pays en lutte pour la nationalisation du pétrole dans les années 1950. L'œuvre de Vahid Jafarnejâd traduit la situation tragique de l'homme contemporain. Ses portraits me semblent apparentés en cela au travail de Bahman Mohases (1931-2010), dont les personnages peints dans les années 1960-1970 étaient atteints d'une

douleur ou d'une brûlure sans nom qui transmutait leur corps.

Houman Mortazavi (1964), ayant étudié l'art au lycée en Angleterre puis en cours particuliers à Téhéran auprès d'Aydin Aghdâshlou, présente dans cette exposition quelques spécimens de ses célèbres *Boîtes*, qu'il a commencé à confectionner dès 1992. Son ami Bahman Kiârostami témoigne des différentes phases de ce travail dans un film-documentaire dédié à l'artiste. Faites de matériaux hétéroclites alliant les personnages en papier, les petits soldats de plomb, le fer ou le bois, juxtaposant collages et aimants, ces boîtes, le plus souvent interactives, s'animent sous les doigts du visiteur. Les nombreuses feuilles d'or qui les tapissent rappellent la confection traditionnelle de plumiers. Mais l'artiste dit surtout avoir été influencé, lors de son service militaire, par les petits autels emplis d'objets personnels nichés sur les tombes des martyrs de la Guerre Iran-Irak.[1] Sa dernière série, intitulée *Self Defense*, met en scène des boîtes murales aux cadres dorés, au goût du jour, inoffensives de l'extérieur quoique troublantes: leur contenu est esquissé en gris sur le verre. Ces coffres-tableaux abritent des armes suspendues à la paroi du cadre par aimantation. Ces boîtes mettent en scène la violence, aussi bien défensive qu'agressive, sous le vernis du quotidien ou de l'art.

Ancien bassidji, c'est-à-dire engagé volontaire durant la Guerre Iran-Irak, Sâdegh Tirafkan (1965) photographie dans *Endless Series* des hommes contemporains en lutte dont l'étreinte pourrait s'apparenter à une danse. Mais les vêtements sont ensanglantés et l'image de nombreux poignards a été surimposée par l'artiste au premier plan de la photo. Celle-ci est formée de trois strates. Un document d'archive en noir et blanc représentant des gymnastes traditionnels iraniens dans les anciennes «maisons de la force» (*zourkhâneh*) ou des signes calligraphiques occupent l'arrière de ces photomontages. Sur-imprimées sur les deux hommes en lutte apparaissent les lames, tels la herse d'une prison, les barreaux d'une cage. Cette impression de volume et de relief dans la photo, née de ces différentes strates, n'est pas sans analogie avec les créations du Groupe

> Agés de 26 à 48 ans, ces sept artistes ont tous commencé leur carrière après la Révolution de 1979. Leur imaginaire est marqué par cette guerre qui a jalonné les débuts de la République islamique d'Iran mais aussi creusé de profonds sillons dans leur carrière artistique.



▲ *Yâsser Mirzâee, sans titre, 50*60cm, 2011*



▲ *Amir Farhâd, Cerisiers en fleurs, 120*90cm, impression encre et soie, 2011*

Libre des Peintres et des Sculpteurs (*Gorouh-e azâd-e naqqâshân va modjasamehsâzân*), dit aussi Groupe Azâd, actif dans les années 1970 et pionnier de l'art conceptuel et de l'installation en Iran. En 1975 et 1976, Mortezâ Momayez avait exposé dans le cadre de ce groupe sa fameuse installation de couteaux pendus au plafond «*comme la pluie*»[2] qui avait fait scandale à l'époque et à laquelle cette série de photos de Sâdegh Tirafkan fait écho dans mon esprit.

Yâser Mirzâee (1982) a la particularité d'avoir effectué un double cursus grâce à ses talents de dessinateur. Dans un premier temps, il a étudié l'art au sein d'une université officielle, l'Université Soureh, fondée dans les années 1980 par le Centre de la Pensée et de l'Art Islamique (*Howzeh-ye andisheh va honar-e eslâmi*), matrice de l'art révolutionnaire. Yâsser Mirzâee a gardé de ses années de formation à l'Université Soureh une grande maîtrise du genre de la peinture de guerre qui y est répandu. Sa série de peintures de guerre est mise en scène à la manière d'un jeu vidéo. La mention *Call of Duty* sur le premier tableau de la série fait en effet allusion au jeu de ce nom couru en Iran.

Héritiers des premières mises en scène photographiques de Ahmad 'Âli (1935) et du courant de la photographie documentaire développé en Iran à partir des années 1970, 'Ali Nadijân (1976) et Râmyâr Manoutchehrzâdeh (1980), devenus des habitués de Photoquai à Paris, analysent et photographient en duo ce qu'ils titrent être les «paradoxes» de leur environnement social (série *We live in a paradoxical society)*.

«Spiritual Pop Art»[3], ainsi pourraient être qualifiées les compositions d'Ardeshir Mohases (1938-2008), qui ont un envol et une légèreté caractéristiques. Sa composition sur laquelle est écrit en persan «La mer de chagrin n'a pas de fin» représente en

Faites de matériaux hétéroclites alliant les personnages en papier, les petits soldats de plomb, le fer ou le bois, juxtaposant collages et aimants, ces boîtes, le plus souvent interactives, s'animent sous les doigts du visiteur.

couleur un palmier dattier au soleil couchant, paysage typique de la région frontalière d'Ahvâz, tandis qu'à l'encre noire, une flore imaginaire et échevelée encadre la commémoration des batailles de la Guerre Iran-Irak. Le nom de ces batailles ainsi que d'importants lieux de la zone de front sont calligraphiés dans des médaillons, entourés de jets d'encre, de coulures et de bougies. Les matières utilisées ainsi que le titre de la série *Cerisiers en fleurs* dénotent une inspiration extrême-orientale. Pourtant, ces compositions ne cultivent ni le vide ni la philosophie zen, qui avaient été explorés auparavant par Sohrâb Sepehri (1928-1980) dans les années 1960.

Les artistes rassemblés lors de cette exposition ont le mérite d'avoir combiné de manière originale et plus ou moins consciente un réservoir de formes et de modèles propre à leur culture artistique contemporaine. Les sources d'inspiration sont multiples. En jaillissent des imaginaires riches, des œuvres à la personnalité affirmée. Il est intéressant de voir combien, hors des sentiers battus de l'idéologie révolutionnaire, la guerre Iran-Irak est présente dans leurs créations.

Amir Farhâd a écrit dans le catalogue de l'exposition: «*Le survivant est un outsider. Il est d'ici mais ne vient pas d'ici. Il est contemporain, mais pas d'aujourd'hui. Il est familier mais pas un d'entre nous. Le survivant est un outsider. [...] Une personne née au Moyen-Orient restera toujours un survivant tout au long de sa vie*». Le vieux problème de la marginalité culturelle n'est plus celui de l'invisibilité, mais tout au contraire celui d'une visibilité excessive, la différence culturelle devenant un argument de vente supplémentaire. Le survivant n'est pas un outsider. Il participe à la modernité de notre monde au gré des «inventures»[4] de son histoire. Son combat pour l'existence nous le rend au contraire plus proche. ■

---

1. Elhâm Gheytanchi, «Weapon of choice. Houman Mortazavi's art and ideas», *The Iranian*, July 18, 2003.
2. Leylâ Mehrân, «Une exposition décevante. On a tout vu sauf…», *Journal de Téhéran*, 27 novembre 1975, n°12069, p. 5.
3. Kâmrân Dibâ, "Iran", *Contemporary Art from the Islamic World*, London/Amman, 1982: p.153.
4. Juliette Evezard, *Les 'inventures' de Michel Tapié de Céleyran à travers les arts*, thèse en cours à Paris 10.



▲ *Ahmad 'Âli, sans titre, 1976*

La girafe blanche

Marjân Riâhi
Traduit par:
Ebrâhim Salimkouchi
Nikou Ghâssemi

Juste au milieu de l'Afrique, là où les girafes avaient déjà mangé les feuilles de tous les grands arbres, il y avait une girafe dont la peau était toute blanche. Elle avait été blanche dès sa naissance et avait grandi comme ça.

Ni ses parents, ni le moineau qui s'asseyait sur son oreille, ni le ver qui la voyait comme une montagne mobile, ni les rhinocéros qui dispersaient les mouches, ni le crocodile qui aimait vraiment la chasser au moment où elle buvait de l'eau, personne ne s'était jamais étonné de sa couleur blanche, bien qu'ils n'eussent jamais vu de girafe blanche avant elle. Ce qui était important, c'était qu'elle était une girafe.

Elle avait décidé de demander la main d'une girafe svelte, mais un jour, une poignée d'hommes avaient surgi. Il était écrit sur leurs vêtements: «Gardiens du parc forestier».

Ils lui avaient injecté quelque chose et elle s'était évanouie. A l'aide d'une grue, ils l'avaient déposée dans une cage et l'avaient emportée au laboratoire, où des journalistes et des photographes prenaient rapidement des photos et préparaient des reportages. Un cerf sans queue, un crapaud à deux têtes, un poulet



à quatre pattes et la girafe blanche, tous, se sentaient seuls et ne pouvaient pas imaginer jusqu'à quand ça continuerait.

Les savants n'ont pu comprendre la raison de la couleur blanche de la girafe, mais elle est quand même devenue célèbre et quelques zoos et un cirque l'ont louée et exposée dans les grandes villes.

La girafe blanche n'était pas heureuse de voir ces foules qui lui jetaient des fruits écrasés. Elle voulait seulement retourner en Afrique et espérait que la girafe élancée ne serait pas encore mariée. Mais il n'y avait point de nouvelles du retour.

Elle avait crié plusieurs fois en langue des girafes: «Je suis seulement une girafe blanche; pourquoi ne me laissez-vous pas tranquille?» mais personne, même les savants qui portaient des blouses blanches, mettaient des lunettes et faisaient des recherches bizarres, ne comprenait son langage.

En fin de compte, ils l'ont emportée au pôle pour que les habitants du pôle puissent la voir de près. Elle n'avait jamais vu la neige et la glace et c'était la première fois qu'elle voyait que la terre a parfois la même couleur que sa peau. Elle a attrapé froid et a eu de la fièvre. On a allumé un poêle et elle a vite guéri.

La girafe se disait constamment: «Comment personne ne s'étonne de la terre et du ciel qui sont tellement blancs?». En voyant les flocons de neige et cette étendue de glace, elle s'est recueillie, et a décidé de faire quelque chose pour le reste de sa vie. Elle a donc commencé à faire du sport pendant tout un mois. Ses muscles qui étaient devenus faibles à cause de la solitude et de l'éloignement des plaines où elle pouvait courir sans aucun obstacle, sont redevenus aussi forts qu'avant. Alors, une nuit, elle a pu casser les barres de la cage et s'est échappée vers la plaine congelée.

Le lendemain matin et le surlendemain et d'autres lendemains, tout le monde a parlé à propos de la fuite d'une girafe blanche qu'on ne distinguait pas dans la neige.

L'importance de ce fait-divers se dissipa, jusqu'à ce qu'on entende parler d'une girafe, d'un bleu d'océan, qui avait été vue en Afrique. Tout le monde voulait encore savoir comment une girafe était devenue bleue et ce qu'on pouvait faire maintenant avec une girafe bleue dans un univers où personne n'en avait jamais rencontré. Les hommes, dont sur les habits il était écrit «gardiens du parc forestier», sont venus avec des seringues remplies d'anesthésiant, une grande cage et une grue. Pendant ce temps, le moineau qui sautillait autour des oreilles des girafes chantait et espérait qu'il y aurait quelqu'un qui se déciderait à apprendre la langue des girafes. ■

Bibliographie:

- Riâhi, Marjân, "Zarrâfeh-ye sefid" (La girafe blanche) in *Anthologie des nouvelles choisies de l'Ispahan*, Ispahan, Naghsh-e Khorshid, 1384, pp. 18-20.

Lettre cinq*

Nâder Ebrâhimi
Traduit par
Arshiâ Shivâ
Université Azad Islamique de Téhéran

Ma chérie,

"La nuit est profonde, mais le jour l'est encore plus. La tristesse est profonde, mais la joie l'est encore plus." Je ne me souviens plus si, plus jeune, j'ai déjà lu cela quelque part ou bien est-ce moi-même qui l'ai écrit. En tout cas, cette parole me plaît bien.

Hier dans la soirée, je t'ai trouvée encore une fois un air maussade et comme plongée en toi-même. Enfin, sachant que rien ne purifie l'âme et ne polit le diamant des sentiments aussi bien que le chagrin, je ne renie pas la nécessité d'être quelquefois triste. Mais je n'admets pas pour autant qu'on lui laisse libre cours car la tristesse est avide, ambitieuse, rebelle; elle ne connait pas ses limites et ne sait point où il faut s'arrêter. Tant qu'on lui donne le champ pour agir, elle en exigera encore et davantage. Disons que celle-ci ne recule pas à moins que tu ne la repousses en arrière. Elle ne s'évade pas à moins que tu ne l'écartes et enfin, elle ne s'apaise pas à moins que tu ne l'étouffes dans l'œuf.

La tristesse ne se fatigue jamais d'agresser. Elle n'accepte jamais une paix amicale. Et voilà qu'une fois avancée et ayant pris possession de toute l'âme humaine, elle désempare l'homme, lui prend sa crédibilité, le rend inhumain, pris à son piège et crucifié sans raison.

Tout comme toi, je vois bien que dans un monde à ce point chagriné, l'insensibilité de celui qui se tire d'affaire et se situe avec insouciance au-dessus de la mêlée, n'est qu'une indifférence bestiale, lâche, un scandale pour l'état d'homme. Cette insouciance ne témoigne jamais d'un vrai bonheur, mais découle plutôt du manque de perception et de la capacité de réflexion. Ceci dit, il est vrai aussi que pour évoluer et guérir ce monde mélancolique et déprimé, il ne sied pas au médecin de verser des larmes au chevet de son malade ni de priver les longues années de la vie des fugitifs instants de joie.

Les regards des enfants et des malades se portent vers les mères et les médecins.

Ainsi, discernant dans la profondeur des regards de ceux-ci une lueur de sourire aussi blême qu'il soit, leur force de vitalité va se démultiplier.

Quant à toi, tends l'oreille à la mélodie pure des sourires enfantins, et écoute également le son triste de leurs pleurs pour comprendre que ceci n'est pas une parole confuse.

Ma chérie,

N'éloigne pas de ta mémoire ton malade enfantin.

J'ai besoin de ces moments agréables de sourire.

Un sourire venant du cœur, malgré tout. ■

*Lettre issue du recueil intitulé *Tchehel nâme-ye koutâh be hamsaram* (Quarante petites lettres à mon épouse).

- Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.
- En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.
- Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.
- Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.
- *La Revue de Téhéran* se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.
- Toute citation reste autorisée avec notation des références.

- ماهنامه «رُوو دوتهران» در دکه‌های اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.
- در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.
- مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.
- چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.
- «رُوو دو تهران» در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.
- نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

- یک ساله ۳۰۰/۰۰۰ ریال
- شش ماهه ۱۵۰/۰۰۰ ریال
- 1 an 30 000 tomans
- 6 mois 15 000 tomans

Nom de la société (*Facultatif*) مؤسسه

Nom نام خانوادگی — Prénom نام

Adresse آدرس

Boîte postale صندوق پستی — Code postal کدپستی

E-mail پست الکترونیکی — Téléphone تلفن

اشتراک از ایران برای خارج کشور

- شش ماهه ۵۰۰/۰۰۰ ریال
- یک ساله ۱/۰۰۰/۰۰۰ ریال

S'abonner d'Iran pour l'étranger

- 1 an 100 000 tomans
- 6 mois 50 000 tomans

Effectuez votre virement sur le compte :

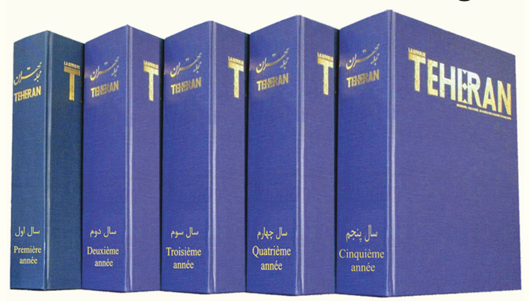
Banque Tejarat
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

حق اشتراک را به حساب جاری ۲۵۱۰۰۵۰۶۰ نزد **بانک تجارت**،
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۱- ۲۹۹۹۳۴۷۲

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir

L'édition reliée des soixante premiers numéros de *La Revue de* TEHERAN est désormais disponible en cinq volumes pour la somme de 10 000 tomans l'unité au siège de la Revue ou au point de vente des éditions Ettela'at, situé à l'adresse suivante: avenue Enghelâb, en face de l'Université de Téhéran.



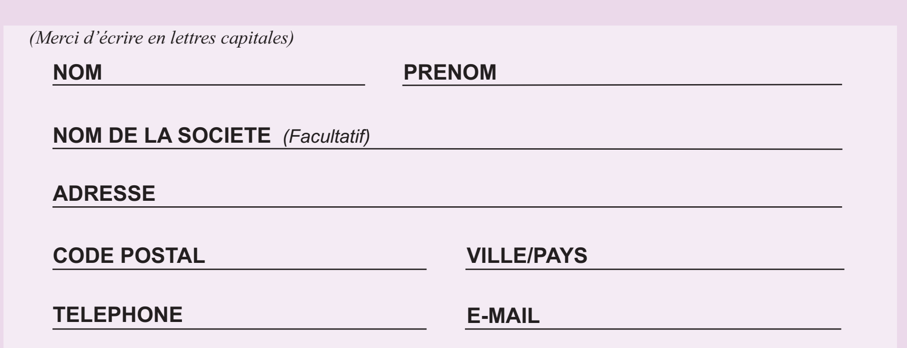
دوره‌های سال اول، دوم، سوم، چهارم و پنجم مجلهٔ تهران شامل
شصت شماره در پنج مجلد عرضه می‌گردد.
علاقه‌مندان می‌توانند به دفتر مجله و یا به فروشگاه
انتشارات اطلاعات واقع در
خیابان انقلاب- روبروی دانشگاه تهران
مراجعه نمایند.



S'abonner hors de l'Iran



Effectuez le virement bancaire depuis votre pays sur le compte indiqué ci-dessous, puis envoyez le bulletin d'abonnement dûment rempli, ou votre adresse complète sur papier libre, accompagné du récipissé de votre virement à l'adresse de la Revue.



(Merci d'écrire en lettres capitales)

NOM ____________ **PRENOM** ____________

NOM DE LA SOCIETE *(Facultatif)* ____________

ADRESSE ____________

CODE POSTAL ____________ **VILLE/PAYS** ____________

TELEPHONE ____________ **E-MAIL** ____________

☐ **1 an** **80 Euros**

☐ **6 mois** **40 Euros**

- Effectuez votre virement sur le compte **SOCIETE GENERALE**
  N°: **00051827195**
  Banque:**30003**
  Guichet: **01475**
  CLE RIB: **43**
  Domiciliation: **NANTES LES ANGLAIS (01475)**
  Identification Internationale (IBAN)
  IBAN FR76 3000 3014 7500 0518 2719 543
  Identification internationale de la Banque (BIC): **SOGEFRPP**
- Envoyez une copie scannée de la preuve de virement à l'adresse e-mail de la Revue: **mail@teheran.ir**
- **Règlement possible en France et dans tous les pays du monde**

مرکز فروش در پاریس:

Point de vente à Paris:

Librairie du Pont de Sèvres
204 allée du Forum
92100 Boulogne
Tel: 01 46 08 21 58

مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول
محمد جواد محمدی

سردبیر
املی نُوواِگلیز (رضوی فر)

دبیری تحریریه
عارفه حجازی

تحریریه
جمیله ضیاء
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
افسانه پورمظاهری
ژان-پیِر بریگودیو
بابک ارشادی
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
آلیس بُمباردیه
مهناز رضائی
مجید یوسفی بهزادی

طراحی و صفحه آرایی
منیره برهانی

گزارشگر در فرانسه
میری فِررا
اِلودی برنارد

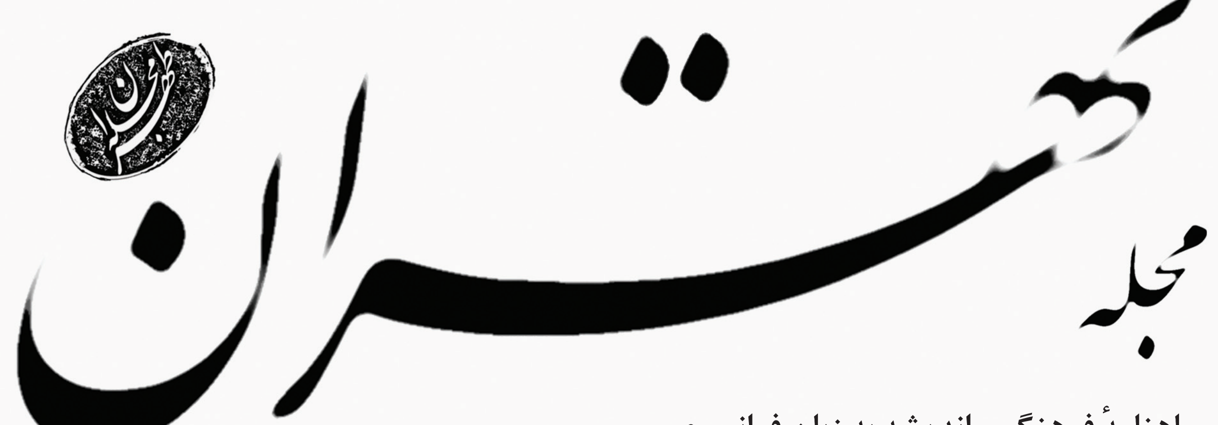
تصحیح
بئاتریس ترهارد

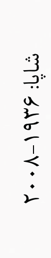
پایگاه اینترنتی
محمدامین یوسفی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: **mail@teheran.ir**
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰

چاپ ایرانچاپ

Verso de la couverture:
L'une des anciennes portes de Téhéran, place Toupkhâneh, époque qâdjâre





ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی

شمارهٔ ۸۰، تیر ۱۳۹۱، سال هفتم

قیمت: ۲۰۰۰ تومان

۵ یورو

www.teheran.ir